MIHAI ZAMFIR

poemul românesc în proză

EDITURA ATLAS

COLECȚIA
SINTEZE

Coperta de Andreea Drogeanu

Ilustrația de pe coperta întâi reproduce
o mostră de marmură *Diaspro*
din Antolini Luigi & C *Collection 1999-2000*
(P.O. Box 78-37015 DOMEGLIARA, Verona, Italy).

Fotografia de pe coperta a patra face parte
din colecția personală a autorului.

© 2000 Editura ATLAS
din grupul editorial UNIVERSALIA (DU STYLE, ATLAS,
PERSONA, INTEGRAL, UNIVERSALIA)

Toate drepturile rezervate.
Reproducerea parțială sau integrală a acestui volum
sub orice formă şi indiferent de suportul material,
fără acordul editorului, se pedepseşte conform legii.

VOLUM APĂRUT CU SPRIJINUL MINISTERULUI CULTURII

ISBN: 973-99879-4-X

Scanned with OKEN Scanner

Cuvânt înainte la a doua ediție

Scrisă la începutul celui mai întunecat deceniu din istoria modernă a țării noastre, la începutul deceniului nouă, cartea de stilistică teoretică și aplicată pe care o re-prezint acum publicului nu are, la prima vedere, nici o legătură cu istoria concretă a locului unde a fost concepută. Asta doar la prima vedere! A te adânci în tectonica unei literaturi și a încerca să-i surprinzi cifrul adânc și ascuns, a face operă de erudiție pe un secol și jumătate de proză poetică – gestul definea, în acei ani, o cale de supraviețuire. Cu cât te lăsai mai mult cuprins de eternitatea discursului literar, cu atât mai mult te sustrăgeai ambianței concrete și deprimante a României anilor '80.

Re-public *Poemul românesc în proză* exact sub forma în care a apărut, în 1981: ca document desprins, prin revers, din coșmarul ciumei roșii. Marea literatură evocată aici și atent analizată constituie, în vremuri normale, obiect de cercetare; în acei ani, ea reprezenta refugiul salutar, paradis al literelor. Poate că acel paradis – la urma urmelor individual – care l-a ajutat pe exegetul lui să supraviețuiască va transmite și cititorului de astăzi o scânteie din flacăra lui compensatorie.

Nu am adus textului vreo corectură pentru că acest volum reprezintă o etapă semnificativă în crearea metodei de analiză căreia autorul ei i-a dat numele de *stilistică diacronică*. În măsura în care s-a reușit configurarea sus-numitei metode, cartea de față marchează lansarea acestui vis metodologic. Se cere prin urmare apreciată ca atare: moment decisiv al unui proces consolidat în anii următori.

În spiritul tradițional, specific „celei de-a doua ediții", am fost tentat să aduc în discuție ultimele puncte teoretice de vedere ale Barbarei Johnson asupra poemului în proză, fapt ce ar fi rafinat, poate, demonstrația teoretică din primul capitol; după cum a existat și tentația de a atrage în analiză noi poeme în proză, scrise după anul 1980. Am optat până la urmă pentru simetria unui secol și jumătate, fixând analiza poemului românesc în proză doar între anii 1830-1980.

Nici o lucrare similară n-a mai fost scrisă între timp pe această temă; actualitatea *Poemului românesc în proză* rămâne, ca să zicem așa, intactă prin excludere. E foarte probabil ca tânărul de douăzeci de ani să citească astăzi drept carte complet nouă această cercetare.

Scanned with OKEN Scanner

din vremea trecută, pentru că faza descinderilor erudite fundamentale pare a aparţine deja trecutului.

În aşteptarea unei *Istorii stilistice a literaturii române*, ofer publicului o Mică Istorie Stilistică, tratând specia colaterală a poemului în proză. În loc de *historie*, lectorul va găsi aici fragmente semnificative din la *petite histoire*. Îi urez să le urmărească cel puţin cu interesul acordat „micii istorii", arie care reflectă, în cazurile fericite, ca într-o oglindă, la dimensiune umană, imensitatea bolţii cereşti.

Iulie 2000

Mihai Zamfir

Scanned with OKEN Scanner

Prefață

Acest volum, cu titlu convențional și explicit, cuprinde tentativa de a acredita o metodă și o viziune stilistică asupra istoriei literare. El propune astfel stilistica diacronică – drept metodă, aplicată apoi unui domeniu precis al literaturii române.

Sintagma „stilistică diacronică" include, la prima vedere, o contradicție în termeni, deoarece stilistica s-a specializat în examinări sincronice, în textualitate literală, lăsând diacronia pe seama istoriei literare. Mai mult, însăși enunțarea unei intenții cum este aceea din titlul cărții de față evocă aproape obligatoriu, în virtutea precedentelor cunoscute, imaginea unei istorii de tip arhaic, a unei succesiuni paralizante de nume și de date. Eseurile care urmează, distribuite în ordine cronologică, încearcă însă edificarea unei construcții opuse ca spirit: ele imaginează poemul în proză drept o entitate stilistică ce se opune, în abstract, altor forme ale prozei artistice și, în special, prozei narative.

De-a lungul a aproximativ 150 de ani de literatură română modernă, de la 1830 și până astăzi, ne-a interesat viața internă a acestei forme, transformările prin care a trecut potrivit dinamicii proprii, potrivit legii trecerii „formelor în stil". Evident, în fiecare punct al acestei istorii de 150 de ani, forma numită poem în proză românesc – contemporană cu faze diferite ale literaturii europene – a intrat în contact cu aceasta din urmă, după un sistem selectiv și misterios ce relevă personalitatea fiecăruia dintre autori. Dar situarea contextuală va fi întotdeauna, pentru noi, un factor secund, chiar pitoresc, ce a oferit motive, teme, uneori și elemente stilistice, dar care nu a putut schimba esențial forma genuină. Înrudită mai degrabă cu urmărirea evoluției unui motiv plastic, a unui ornament esențial, prezenta „istorie" a poemului în proză acordă istoriei doar cât este al istoriei și pune accentul pe estomparea cronologiei. Rămânând o cercetare de stilistică, lucrarea de față nu poate să nu urmărească visul etern al disciplinei – cuprinderea exhaustivă a domeniului, vizarea unei textualități uriașe reprezentând simultan variantele concrete pe care le îmbracă forma de bază. Teoria semantică a lui A. J. Greimas, statistica lingvistică sau teoria câmpurilor semantice au devenit în mod spontan, la o atare întreprindere, adjuvanți. Dar eseurile ce urmează nu reprezintă în nici un fel ilustrarea vreunei teorii anume, ci rezolvarea cazului românesc pe baza unei teorii construite ad-hoc.

Scanned with OKEN Scanner

Schițat în câteva fraze, acesta ar fi proiectul stilisticii diacronice. În ce măsură este viabil – numai viitorul o va arăta.

Fără îndoială că forma restrânsă, rondă, a poemului în proză favorizează un astfel de proiect; dar suntem convinşi că, înglobând treptat domenii tot mai vaste, stilistica diacronică aplicată literaturii noastre se va dovedi instrument operativ şi, în ultimă instanță, cale unică pentru ieşirea din impasul istorismului, unde cea mai mare parte a cercetării se vede încă ancorată.

Legitime melancolii ne-au stârnit capitolele redactate în prima formă cu aproximativ 10 ani în urmă (în Proza poetică românească în secolul XIX, *1971): le-am păstrat – reduse la esențial, uşor actualizate bibliografic şi cu inevitabile corijări stilistice – deoarece, în chip spontan, ele se încadrau aceluiaşi proiect de stilistică diacronică pe care încercăm acum a-l legitima. Un secol al XIX-lea „naiv" şi un secol al XX-lea esențial: imaginea pe care o va oferi această carte asupra poemului în proză corespunde, probabil, imaginii literaturii române în ansamblul ei.*

Recunoştința noastră se îndreaptă către colegii Maria Simionescu şi Z. Ornea, cărora le datorăm inițiativa acestei sinteze şi încurajarea pentru a o realiza. Îi rugăm să primească mărturia gratitudinii noastre.

Bucureşti, 23 aprilie 1980

M. Z.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA ÎNTÂI

ORIGINILE POEMULUI ÎN PROZĂ

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

DEFINIREA STILISTICĂ A POEMULUI ÎN PROZĂ

A face istoria unei specii literare – fie şi colaterale – înseamnă a reface traseul unei istorii literare particulare, mai bine zis, a rescrie istoria literaturii dintr-un anumit punct de vedere. În cazul poemului în proză, specie individualizată sub care s-a cristalizat aşa-numita proză poetică, apare antrenată întreaga istorie a literaturii române moderne, de la 1830 până în zilele noastre. Dar o artă a prozatorilor lirici români presupune – dincolo de abundenţa materialului şi de eterogenia formelor luate în discuţie – o metodologie teoretică esenţială. Substanţa difuză greu definibilă a poemului în proză face indispensabilă argumentarea teoretică iniţială, cu atât mai mult cu cât însuşi obiectul cercetării pare – într-un anumit fel – produs al rafinării instrumentelor stilisticii: şi iată istoria literară a unei specii transformându-se în suită cronologică de studii de stilistică diacronică, ce va lăsa de la început pe plan secund armătura istorico-literară în favoarea unei *vieţi a formelor* în sensul lui H. Focillon, adică în favoarea investigării modului în care s-a realizat succesiv, prin opere concrete, o structură abstractă.

„Definirea stilistică" ce face obiectul paginilor de faţă devine atât instrument indispensabil de lucru pentru istoria ce urmează, cât şi proiect analitic distinct. La finele primului capitol va trebui să fim în posesia unui *model stilistic* al poemului în proză oarecum atemporal, ce va căpăta realitate în diferite forme. Ridicarea deasupra cronologiei, perceptibilă încă de la această operaţie preliminară, caracterizează metoda ce va fi urmată.

Proză poetică, poezia prozei, armonia prozei, poem în proză – iată tot atâtea sintagme cu sens labil, utilizate una în locul celeilalte şi înconjurate în chip egal cu un halo de impreciziune. În măsura în care termenii de istoria culturii pot fixa un moment al evoluţiei mentalităţii, prima operaţie ar fi extragerea cu maximă fidelitate a sensurilor cu care se asociază termenii de mai sus la finele deceniului al optulea al secolului nostru.

În epoca noastră, proza poetică a ajuns un fenomen periferic, iar poemul în proză mai este cultivat doar întâmplător de poeţi rataţi sau de prozatori ocazional lirici. După florilegiul primelor decenii ale se-

Scanned with OKEN Scanner

colului al XX-lea, când Trakl, Claudel, Reverdy, Max Jacob, Ezra Pound sau Saint-John Perse erau creatori de poeme în proză aproximativ contemporani, specia pare căzută în desuetitudine. Te apropii de domeniul lirismului prozastic cu impresia că ataci o vână secată; boema literară, tentația spectacolului prozodic au dispărut ori s-au metamorfozat. Examinarea prozei poetice dezvoltate în forme moderne, cu deosebire în secolul nostru și la începutul secolului nostru, echivalează o operație de muzeu literar. Aici valorile sunt în mare parte stratificate, cu eticheta pusă.

Luată în sine, proza poetică înseamnă mai mult decât o simplă promisiune: prin realizările excepționale atinge marea artă. Credem însă că importanța ei teoretică depășește cu mult valoarea literară: apariția prozei poetice se poate fixa în momentele de acută criză prozodică, precum sfârșitul secolului al XVIII-lea sau a doua jumătate a secolului trecut, cu alte cuvinte, în etapa disoluției definitive a clasicismului tardiv sau în cea a abandonării interludiului romantic. Poetizarea manifestă a prozei apare astfel ca o ilustrare pregnantă a momentelor amintite; proza poetică nu este decât o componentă a fenomenului complex pe care-l reprezintă convulsia internă a formelor prozodice, la nivelul întregii literaturi.

„Criza de creștere" a versului și cea a prozei pot fi privite comparativ: dacă astăzi nu ne mai îndoim de evoluția paralelă a versului și a prozei în cele câteva secole de literatură postrenascentistă, nu este mai puțin adevărat că momentele semnificative ale „poetizării" prozei pun în lumină înrudirea fundamentală a celor două aspecte ale mesajului literar. A te ocupa de proza poetică înseamnă, implicit, a observa momentul în care noțiunile prozodice tradiționale sunt readuse în discuție. Semnificativă mai puțin prin ea însăși – deoarece a fost de prea multe ori experiment sau scandal literar –, proza poetică relevă un proces adânc și ascuns, agitația internă a literaturii unei epoci. Analiza produsului finit al etapei de palingenezie prozodică – pagină de roman liric, poem în proză – va fi prin definiție ambivalentă: va privi opera drept o etapă în istoria prozei, dar va trebui să urmărească în permanență impactul liric al unei structuri poetice totalmente diferite. Pentru noi, concepția tradițională asupra prozei poetice („influență accidentală a poeziei asupra prozei") și-a pierdut credibilitatea. De mai multe secole, proza pare angajată într-o direcție opusă poeziei, astfel încât, așa cum vom arăta, originile prozei poetice sunt cu totul altele.

Primele noțiuni operante, în domeniul care ne interesează, sunt cele de *proză poetică* și *poem în proză*; poezia prozei materializează pornirea nativă a unei părți a mesajului prozastic încă din Antichitate,

Scanned with OKEN Scanner

pe când poemul în proză era o specie literară distinctă şi precis definibilă apărută abia în secolul al XIX-lea, în literatura franceză. Cu alte cuvinte, poemul în proză constituie realizarea concretă a unei stări omniexistente: tendinţa de a găsi în forma obişnuită a mesajului literar armonii care să-l diferenţieze pe acesta din urmă de limbajul comunicării normale. Dacă drama fundamentală a literaturii între celelalte arte – operarea cu acelaşi material, ca şi comunicarea brută – a existat dintotdeauna, ea s-a manifestat acut mai ales în proză.

Însăşi numirea de *proză poetică* este ad-hoc şi potrivită pentru definirea unei situaţii anormale: aşa cum remarca un cercetător al relaţiei dintre poezie şi proză, sintagma *proză poetică* semnifică o definire prin negare, deoarece adjectivul se referă la substanţă, iar numele la formă[1]. Oricum emanciparea prozei literare pe calea artificializării a căpătat în toate timpurile acuitatea unei obsesii: ceea ce vagul termen de *proză poetică* acoperă este o succesiune neîntreruptă de eforturi, dispuse în larg evantai cronologic, care începe cu cadenţa oratorică ciceroniană, trece prin eforturile medievale de găsire a unei *ars dictamini,* atinge jocurile prozei renascentiste şi baroce, ajunge la oratoria clasică şi iese în sfârşit la lumină prin proza sentimentală a lui Rousseau şi Chateaubriand. În acest lanţ continuu, apariţia *poemului în proză* nu înseamnă decât o verigă, dar una esenţială: ea marchează închiderea prozei poetice în rigorile unei specii literare memorabile.

Sintagma „proză poetică" a început să fie utilizată curent la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi are o semnificaţie strict denominativă. Tendinţa fundamentală fusese ilustrată în alte epoci în alţi termeni, pentru conjurarea aceleiaşi primejdii pe care o reprezintă vorbirea normală în proza artistică. E drept că uneori aceste forme estetice discriminatorii îşi schimbau cursul şi funcţia o dată cu denumirea: ele serveau discursului oratoric sau religios, dominau altădată proza de fantezie, pentru a ajunge, sub pana lui Baudelaire sau Mallarmé, să impună sinteze cristaline de lirism. Identitatea impulsului poate fi recunoscută sub toate aceste avataruri.

O paranteză este de pe acum necesară, deoarece vom zăbovi mai pe larg pentru explicarea ei; formele de proză poetică au vădit întotdeauna vocaţia discursului retoric şi în genere a tot ceea ce este legat de oralitate. Cu toate excepţiile posibile, menirea esenţială a prozei poetice pare aceea de a fi *rostită*, nu *citită*. După cum vom vedea, precizarea se va dovedi fertilă în determinarea originilor poemului în proză.

---

[1] Cornelis F.P. Stutterheim, *Poetry and Prose, their Interrelation and Transitional Formes*, în *Poetics*, Warszawa – Gravenhage, Mouton, 1961, p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

În epoca actuală trăim, începând de la finele secolului al XVIII-lea, sub imperiul *prozei poetice*, după cum secole întregi s-a trăit sub cel al *prozei ornate* sau al *prozei oratorice*. Numai că, spre deosebire de etapele anterioare, apariţia poemului în proză a cristalizat sensibil o evoluţie lentă, a circumscris aproape riguros teritoriul, până atunci cu graniţe incerte, al prozei poetice. Ca o trăsătură specifică artei conştiente, ce caracterizează epoca noastră, teoretizările s-au înmulţit şi şi-au accentuat densitatea. În momentul de faţă, ne aflăm în posesia datelor care să facă posibilă nu numai o descriere adecvată a prozei poetice, ci şi o apreciere genetică şi istorică asupra acestui fel de proză.

În preziua apariţiei poemului în proză, adică în deceniul al patrulea al secolului al XIX-lea, proza poetică era o mare vastă, în care se vărsau felurite ape: proza oratorică făcea încă deliciul scriitorilor academizanţi, tradiţia romanului liric rousseau-ist continua prin Chateaubriand, oratoria biblică, de îndepărtată descendenţă Bossuet, era viu reactualizată în compunerile patetice ale lui Lamennais şi ale socialiştilor creştini. Mulţi scriitori cultivau numai ocazional proza lirică, după cum mai târziu va fi dificil să găsim un autor specializat exclusiv în poeme în proză. Încercarea repetată de a smulge rigorii fraza în proză dădea roade. Starea de tensiune şi de efort incipient din care va ieşi, în cele din urmă, noua specie durează multă vreme şi este pregătită atât de năzuinţele formative ale poeţilor (în fruntea seriei se află Baudelaire, egal ca valoare cu poetul în mica proză din *Spleen de Paris*), de pretenţiile literare ale teoreticienilor (clericul Lamennais, istoricii Michelet sau Quinet), cât şi de proza de artă a unor romancieri ca Flaubert. Dacă actul de naştere al poemului în proză îl reprezintă cărticica lui Aloysius Bertrand *Gaspard de la Nuit* (operă postumă, apărută în 1842), eflorescenţa noii specii are loc în a doua jumătate a secolului.

Literatura română n-a avut proză poetică în sensul arhaic al cuvântului: fără solidă tradiţie oratorică, fără roman liric, fără poetizare de nici un fel a prozei, proza poetică irumpe furtunos după 1830, sub forma „meditaţiei", variantă românească miniaturală a prozei lirico-meditative europene. Punerea de acord cu Occidentul are loc rapid, iar preromantismul şi romantismul prozei se unesc în câteva opere de sinteză fulgerătoare, cum ar fi *Cântarea României*. După anul 1880, putem pune deja un semn al egalităţii cronologice între literatura română şi cea apuseană.

1. Evoluţia prozei poetice poate fi trasată în amănunţime; în rândurile care urmează, nu ne interesează însă decât fixarea jaloanelor care să expliciteze situaţia din secolele al XIX-lea şi al XX-lea. Deo-

Scanned with OKEN Scanner

sebirea dintre poezie şi proză pare, la ora actuală, tranşantă şi definitivă: cititorul din secolul trecut se adresa prozei pentru colocvial şi pentru exprimare jurnalieră, într-un cuvânt, pentru *reproducerea* vorbirii curente, iar poeziei – pentru găsirea artei adevărate. Anumite şcoli literare ale epocii au creat iluzia că proza ar fi destinată „redării" realităţii lingvistice înconjurătoare şi că o cultivare a cuvântului ales, o preocupare de artă în discursul prozastic echivalează cu deturnarea acestuia de la menirea sa esenţială.

Urcând la izvoarele gândirii europene, constatăm însă că această viziune este de foarte recentă dată şi că antichitatea privea lucrurile mult mai puţin rigorist: căutarea firului genetic comun prozei şi poeziei, spre care năzuiesc exegeze contemporane, nu reprezintă o inovaţie, ci o revenire. Întreaga antichitate, de la Platon şi până la alexandrini, avea destul de clară conştiinţa *unicităţii* mesajului literar, a artei care se opune global non-artei. Poezia, istoria şi filosofia se opuneau global limbajului cotidian. Chiar cercetări aparţinând ultimelor decenii, atunci când încearcă să surprindă de exemplu specificul poeziei, pornesc de la premisa celor doi poli opuşi, al prozei şi al poeziei. Desigur, într-o asemenea optică, formele intermediare de tipul prozei poetice nu ocupă decât locul unui teritoriu minoritar, de graniţă[1]. Mai multe contribuţii ale volumului deja citat, *Poetics*, se întâlnesc în aceeaşi perspectivă a distincţiei vers-proză[2]. În toate aceste exegeze, legatul secolului trecut este încă greu şi apăsător; o înţelegere a originii reale a prozei poetice poate fi realizată numai pe calea detaşării prealabile de tot ce reprezintă prevenţiune anti-prozastică.

După cum era de aşteptat, proza „aleasă" sau „artistică" a apărut spontan, prin izolare instinctivă de vorbirea cotidiană: înainte de a identifica o singură referire teoretică la acest nou mod de exprimare, el exista şi era relativ intens cultivat, mai ales în rândurile sofiştilor. De la Georgias, anumite figuri retorice primitive – mărturia delimitării intuitive de care vorbeam – marchează proza voluntar-artistică. Antiteza, înainte de ritmicitate, este de multă vreme considerată drept semn indubitabil al intenţiei de artă, punct de bifurcare a limbajului prozastic[3]. Aristotel, în *Retorica* sa, este primul care observă existenţa unei aran-

---

[1] Josef Hrabák, *Remarques sur les corrélations entre le vers et la prose*, în *Poetics*, *ed. cit.*, p. 239-248.

[2] Edward Stankiewicz, *Poetic and non-poetic language in their interrelations*, *ibid.*, p.11-23; Maria Grzedielska, *Les tendances à atténuer la distinction entre le vers et la prose*, *ibid.*, p 280-284, sau Cornelis F. P. Stutterheim, *op. cit.*

[3] Eduard Norden, *Die Antike Kunstprosa*, I. Leipzig, B. C. Teuber Verlag, 1898, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

jări speciale a cuvintelor în proza aleasă. Raționalismul incipient al acestui secol punea, prin Aristotel, la baza prozei înalte, *sensul* discursului, deoarece, așa cum se arată în cartea a III-a, obscuritatea sensului poate fi efectul nociv al unei proze excesiv de ordonate. Pentru moment deci, logica formală este cea care oferă suportul cuvintelor în proza aleasă, compusă după deziderate aristotelice. În aceeași carte de căpătâi a Antichității, se emite și o idee grea de consecințe: se recunoaște dreptul eufoniei de a regla ordinea lexicală și, mai ales, sunt evocate *ritmul* și *cadența* perioadei drept factori armonici[1]. Breșă semnificativă în edificiul rațional, breșă ce se va lărgi treptat.

Dacă alegerea cuvintelor a devenit dintr-o chestiune colaterală, așa cum se prezenta ea în *Retorică,* o problemă vitală pentru teoria literară a Antichității, aceasta se datorează în primul rând operei lui Cicero, *De oratore*. Teoretizator și strălucit exemplificator al prozei alese, care, de la el, se va numi *oratorică*, Cicero a încercat cel dintâi să sistematizeze observațiile, până atunci izolate, asupra artei prozei; notațiile sale vor avea un caracter axiomatic timp de un mileniu și jumătate.

Pentru Cicero, stilurile prozei sunt *simplu, temperat* și *sublim*; asupra acestuia din urmă se îndreaptă cu deosebire atenția retorului, care găsește trei principii de armonie a prozei: 1. armonizarea finalului cuvintelor cu începutul celor următoare; 2. alegerea și aranjarea cuvintelor; 3. construirea unei perioade ritmate[2]. Dintre cele trei principii armonice enunțate, primele două fuseseră instinctiv aplicate și până atunci, dar cel de-al treilea („construirea unei perioade ritmate") va fi de importanță capitală pentru istoria prozei în genere. El introduce în țesătura prozodică a textului obișnuit o distincție formală proprie versului; după Cicero, proza cunoaște programatic *numerosa et apta oratio*[3].

Pentru moment nu exista nici o primejdie de confuzie între proza aleasă și vers: în timp ce prima utiliza, uneori, numărul, versul utiliza *permanent* metrul; ritmul prozei era oarecum infuz și accidental, al versului era perpetuu și strict ordonat[4]. Conform doctrinei lui Cicero, distincția între proză și vers trebuia în continuare respectată cu strictețe, dar premisa transformatoare fusese deja enunțată. De acum încolo, un precedent ilustru face posibilă orice inovație în ritmarea

---

[1] *Retorica*, III, p. 8-9.

[2] Cicero, *De oratore*, Ed. Henri Bornecque, Paris, „Les belles lettres", 1921, XLIV, p. 149.

[3] Cicero, *De oratore, ed. cit.*, L, p. 168.

[4] *Ibid.*, LIII, p. 187.

Scanned with OKEN Scanner

prozei, şi enunţul ciceronian „Aures enim vel animus aurium nuntio naturalem quandam in se continet vocum omnium mentionem"[1] orientează pentru multe secole finisarea artistică a discursului. Locul prozei artistice apare deci fixat: utilizând diferiţi metri, ea ocupă prin aceasta un spaţiu intermediar între poezie (formă a discursului ce foloseşte acelaşi metru) şi limbajul popular, care ignoră metrii[2]. Retorul nu se dă în lături de la lămurirea, în amănunt, a unor chestiuni tehnice cum ar fi organizarea finalului frazelor, măsurarea atentă a lungimii unei perioade (egală cu lungimea aproximativ a patru hexametri) etc. Cicero se apără de posibila acuzare că ar fi inventatorul unei asemenea noi forme de discurs; el dă exemple de oratori ce au practicat-o, afirmând că însuşi *numărul oratoric* (principiul ritmic al frazei în proză) ar fi fost inventat de Thrasymach şi aplicat strălucit de Isocrate. Remarcarea relativ târzie a ritmului prozei nu este o dovadă a inexistenţei lui: pornirea nativă către artificializarea mesajului a fost comună tuturor oratorilor greci sau romani de până la Cicero.

Ultimul mare capitol al lucrării lui Cicero, cel referitor la armonia prozei, a constituit obiectul unei cercetări şi amplificări puţin timp după moartea oratorului: este vorba de tratatul *Despre potrivirea cuvintelor (De compositione verborum)* al lui Dionys din Halicarnas, un dascăl grec venit la Roma. Prin opera lui Dionys este ţintită pentru prima oară asupra prozei o privire de estet; nu putem să nu remarcăm, împreună cu alţi cercetători, că alegerea cuvintelor, conform teoriei lui Dionys, nu trebuie făcută pe criterii logice, ci pe criterii artistice[3]. Este semnificativă introducerea cu drepturi egale a unui al treilea principiu armonic, pe lângă aranjarea cuvintelor în funcţie de final şi ritmarea frazei, existente la Cicero: *eufonia*. Elementul acustic, prin esenţa sa alogic, se găseste astfel solid instalat în frază[4].

De la Dionys din Halicarnas s-a creat iluzia, de lungă durată, a unei valori în sine a metrilor, recomandabili ca atare în diferite genuri de lucrări; de la el au rămas notaţii, dovedind un simţ formal extrem de dezvoltat, despre virtuţile intrinsece ale spondeului („metru solemn"), ale anapestului („metru grav şi patetic"), ale dactilului („metru impresionant şi adaptabil celor mai variate situaţii") etc. Armonia prozei se

---

[1] *Ibid.* LIII, p. 177.

[2] *Ibid.* LIII, p. 195.

[3] D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Bucureşti, Casa şcoalelor, 1944, cap. XI.

[4] W. Rhys Roberts, *Greek Rhetoric and Literary Criticism*, New York, Longmans, Grun et Comp., 1928, p. 88.

inv. 182634

Scanned with OKEN Scanner

detaşa pe nesimţite de conţinutul discursului, constituindu-se ca valoare în sine, iar latura formală a literaturii antice apărea pusă în evidenţă mai pregnant ca oriunde.

Începând cu secolul I e.n., contribuţiile privind armonia prozei se înmulţesc; am amintit numai pe cele esenţiale, deoarece nu este util să analizăm toate sistematizările didactice ulterioare, deşi unele au reprezentat multă vreme surse de primă mână (Varro, *De lingua latina;* Quintillianus, *Institutio oratoria).* Izolarea prozei artistice de exprimarea curentă şi crearea ritmului bazat pe efecte acustice reprezintă inovaţiile esenţiale ale Antichităţii. Epocile următoare vor pleca de la această moştenire substanţială: studiul concepţiilor ulterioare despre proza artistică este studiul variaţiilor pe tema antică fundamentală.

Evul mediu a transformat proza artistică antică şi putem spune că reprezintă etapa hotărâtoare în care proza oratorică devine proză *poetică*, numită şi receptată ca atare. Desigur, distincţia antică între limbajul prozaic şi limbajul ales rămâne intactă; Hugues de Bononia (secolul al XII-lea) înfăţişa astfel principiul călăuzitor al tratatelor de retorică la acest capitol: *Unum un videlicet prosaicum, alterum quod vocatur metricum*[1]. Sintagmele *sermo simplex* şi *sermo metricus* (sau *sermo rhetoricus*) numesc pe tot parcursul evului mediu polii opuşi ai prozei, aşa cum fuseseră stabiliţi de Cicero.

Limba latină, ca şi limbile vulgare, au suferit însă transformări cu repercusiuni importante asupra sistemului antic: accentul devine dinamic, varietatea stilurilor cunoaşte în evul mediu târziu o înflorire excepţională, greu de conţinut în tiparele riguroase ale Antichităţii. Limba latină vulgarizându-se, literatura pură se îmbină cu elementele locale, genurile şi speciile se amestecă, sacrul şi profanul îşi suprapun graniţele. Mai putem vorbi cu greu de reguli într-o epocă înfloritoare prozodic, abilă în încălcarea cu artă a tuturor canoanelor. Distincţia fundamentală între proza artistică şi proza banală se menţine, dar arpegiile şi ornamentările pe această temă sunt din ce în ce mai strălucitoare.

Bunăoară exerciţiul *perifrazei*, adică transpunerea prozei în versuri şi invers, creează o specie necunoscută, proza ritmată şi rimată. Bĕde Venerabilul sau Alcuin sunt cei mai celebri autori ai unor astfel de jocuri retorice. Rimarea prozei, ingerinţa continuă în mesajul prozastic a procedeelor specific poetice atinge un veritabil apogeu în secolul al XII-lea[2]. Evul mediu formalizează proza şi prin atenţia pe care o acordă unor detalii ce treceau până atunci neobservate: prin inven-

---

[1] Apud Edgar de Bruynes, *Études d'esthétique médiévale*, I, Bruges, 1946, p. 94.

[2] Edgar de Bruynes, *op. cit.*, II, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

tarea *secvenței* muzicale de proză, încă din secolul al VIII-lea, apar fragmente de frază cu aceeași lungime; prin scoaterea în evidență a finalului frazei bazat de data aceasta pe accentul dinamic (procedeu numit tot *cursus*), ritmul și rima pun stăpânire pe acea parte a frazie căreia Aristotel însuși recomandase să i se dea cea mai mare atenție; fraza terminată printr-un *cursus* a sfârșit chiar prin a da numele unui vers, ajungându-se la o confuzie intenționată între vers și proză, greu de conceput în Antichitate[1]. În opoziție cu împărțirea precisă stabilită de Cicero, succesiunea silabelor accentuate și neaccentuate în cadrul însuși al *cursus*-ului a avut drept rezultat subtile distincții în ceea ce privește viteza internă a acestui cursus: *cursus tardus, cursus plenus și cursus velox*[2]. Un detaliu terminologic luminează din plin această epocă remarcabilă pentru eflorescența, în variante uneori aberante, a prozei artistice; cuvântul *prosa* a ajuns să însemne în evul mediu orice compoziție bazată pe ritm, chiar când este vorba de o poezie propriu-zisă! Prin ornarea din ce în ce mai savantă a prozei, dipticul ciceronian se completează substanțial în jurul anului 1000, așa încât proza ajunge să fie *metrică, ritmică, mixtum compositum și prozaică*[3]. Înregistrarea tuturor variantelor prozodice pe care amestecul de proză și vers le-a creat în epoca medievală este practic imposibilă. Viziunea antică trece numai în datele ei fundamentale în epoca medievală[4]. Mai culți și mai subtili decât anticii, scriitorii medievali utilizează cu scop estetic conștient ambiguitatea distincției poezie-proză, scoțând efecte nebănuite din inserturile intenționate ale unei categorii în cealaltă.

Este inutil să precizăm că toate formele novatoare citate mai sus se atașează, indiscutabil, registrului *înalt* al prozei: alambicarea prozodică medievală rezultă din impulsul spre diferențiere a artisticului de colocvial, varianta artistică a prozei subsumând toate exercițiile și inovațiile amintite.

Hiatusul pe care îl reprezintă în evoluția prozei artistice epoca Renașterii este numai aparent: iluzia provine din schimbarea bruscă a sistemului de opoziții. Cât timp latina era singura limbă a unei culturi veritabile, legitimitatea inovațiilor evocate nu poate fi contestată. Amurgul evului mediu și Renașterea creează o nouă opoziție: aceea dintre

---

[1] Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., 1956, cap. VIII, p. 187.

[2] Edgar de Bruynes, *op. cit.*, II, p. 12.

[3] Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, cap. VIII, p. 183-184.

[4] Pentru dialectica procesului, v. Émile Bréhier, *La philosophie du Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1971, părțile III-IV.

Scanned with OKEN Scanner

limba latină şi limbile vulgare. Fraza latină beneficiază de toate atributele exprimării prozodice alese, în timp ce rolul alocuției obişnuite revine limbajelor locale. Celebrele distincții dantești privind universalitatea limbii, *grammatica* şi caracterul local şi particular al limbii vulgare îşi păstrează valabilitatea pentru toată această epocă. Reapariția vizibilă a prozei artistice semnifică momentul obnubilării definitive a latinei; limba vulgară, înnobilată acum şi ridicată la cel mai înalt grad, îşi creează propriul sistem ierarhic. Chiar în această nouă fază, evidentă începând cu jumătatea secolului al XVI-lea, rolul latinei nu a încetat complet: înnobilarea limbajului național s-a produs, în majoritatea țărilor din Occident, prin apelul la tutela latină. Prețiozitatea, neolatinismul şi caracterul savant al prozei „înalte" îşi datorează plusul de artificialitate impactului vizibil al vocabularului şi, uneori al frazei latine. Diferențierea nativă de exprimarea colocvială nu putea fi comprimată mult timp: în întregul Occident, epoca Barocului este epoca ecloziunii aproape brutale a prozei de artă. În Franța, epoca maximei înfloriri a Barocului (secolul al XVII-lea) coincide cu apogeul clasicismului, care introduce o rigoare neaşteptată şi canalizează proza de artă într-un sens univoc. Din punctul de vedere al destinului literaturii baroce, Franța este o excepție. Renaşterea franceză întârziată a avut câteva jocuri aflate la limita prozei artistice: Guillaume Alexis, cu al său *Martyllage de faulses langues,* sau Jean Lemaire sunt excepții, repede strivite de rigoarea clasică ce se schița deja şi care, în secolul următor, trebuia să se impună definitiv.

În restul Europei însă, mai ales în Iberia şi Italia, Barocul afirmă strălucit maniera artistă a prozei; circulația avidă a temelor, împrumutarea permanentă de forme literare pe teritorii geografic îndepărtate reprezintă cea mai bună dovadă a legitimității Barocului în toate literaturile europene evoluate[1].

Cronologic vorbind, proza concettistă italiană este prima manifestare a scriiturii contorsionate, în căutare de efecte strălucitoare; cel mai celebru exemplu al unei astfel de proze apare totuşi în Anglia – fapt aproape paradoxal, ținând seama de oroarea nativă a englezilor de artificios. *Art of Rhetoric* a lui Thomas Wilson (1553), susținătoare a unui rigorist punct de vedere, nu poate împiedica apariția, peste câțiva ani, în 1579-1580, a acelui florilegiu baroc numit *Euphues* de John Lyly. „Romanele" pastorale ale lui Sannazaro şi Montemayor găseau un imitator care echivala reforma tematică cu o reformă internă a sti-

[1] Pentru actualizarea retoricii în epoca barocă, v. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, Buc, Minerva, 1977, vol. II, p. 104 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

lului. Impulsul dat prozei artistice engleze este considerabil, şi o întreagă succesiune, imposibilă fără Lyly, ridică proza la nivelul poeziei: *Arcadia* lui Sir Philip Sidney, apărută în 1590, este aproximativ contemporană cu oratoria savantă a lui Jeremy Taylor sau Sir Thomas Browne.

Îmbinarea între cadenţa de natură oratorică şi proza descriptivă hiper-ornată nu atinge nicăieri formele din Peninsula Iberică: literaturile portugheză şi spaniolă cedaseră unei prime tentaţii „concettiste" încă din secolul al XVI-lea, adică din plină Renaştere („romanul poetic" al lui Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, 1554, numeşte exemplul portughez cel mai ilustru, urmat apoi de o întreagă şcoală în toată Peninsula). În secolul al XVII-lea, Barocul şi oratoria religioasă dezvoltă proza de artă de o asemenea manieră, încât cei mai mari prozatori devin predicatorii: P. Antônio Vieira, Fr. Manuel de Melo.

Discursul ciceronian a fost, după cum am arătat, întotdeauna în centrul atenţiei retoricienilor: referirile medievale, renascentiste sau baroce au avut în vedere atât exemplul ciceronian, cât şi teoretizările din *De oratore*. De puţine ori însă rigoarea actualizării a atins o amploare comparabilă cu cea din secolul clasicismului francez. Reconstituirea unui sistem arhaic este făcută fără fisuri, deoarece avem a face cu o reactualizare detaşată, metodică şi matură. Poezia prozei trece din nou printr-o fază de încorsetare, devenind, prin urmare, *cantitativă şi numerică*. Am putut constata că epocile de disoluţie prozodică, cum ar fi evul mediu târziu, Barocul şi, ulterior, finele secolului al XVIII-lea au văzut în proza de artă armonii polivalente şi efecte pitoreşti. În schimb, epocile de maximă concentrare, cum au fost Antichitatea, primul ev mediu sau clasicismul au văzut armonia prozei în măsurarea atentă şi decisă, în virtuţile simetriei. Opinia lui Edgar Papu, după care clasicismul francez este „ultima mare revanşă a formelor închise, trezite să mai strălucească o dată: ... inactualitatea istorică a acelor forme, care desconsideră tot fluxul de noţiuni inedite, dăruit de Renaştere lumii moderne, se compensează în parte prin rafinata lor perfecţiune"[1], absolut îndreptăţită într-o perspectivă cronologică, nu trebuie să semnifice neapărat şi închiderea unui ciclu. Strălucirea clasicismului se poate repeta, iar vocaţia formelor perfecte, controlate cerebral, o simţim din ce în ce mai actuală.

Cadenţa oratorică, modernizată, dar păstrând cât se poate de fidel principiile antice, devine actuală din nou în secolul al XVII-lea. Nu există scriitor francez cât de cât notabil care să nu fi fost tentat de latu-

[1] Edgar Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noile structuri literare*, Bucureşti, E.L.U., 1967, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

ra orală a prozei. Pentru prima dată din Antichitate, tratatele de retorică edifică specia literară a oratoriei, hrănită cu exemple contemporane. Proza „înaltă" derivă în clasicismul francez, cu deosebire din apelul la resorturile oratorice ale armoniei antice: fie că este vorba de genul aforistic epistolar sau propriu-zis oratoric, proza îngrijită evocă rostirea cu voce tare. Ponderea armoniei strict fonetice creşte în consecinţă. La Fontaine, Racine, Chapelain, Pradon sau Saint-Simon scriu discursuri în care principiile antice capătă o nouă strălucire. Nu ne referim, desigur, numai la compoziţia discursului după regulile precise ale lui Cicero şi Quintilian, ci mai ales la repercusiunile unei asemenea literaturi în domeniul *frazei*. În secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, fraza franceză îşi regăseşte armonia: o armonie uneori dură prin simetrie, obositoare prin caracterul previzibil al trapelor stilistice, dar o armonie incontestabilă, ce înalţă categoria prozei din rândul exprimării obişnuite. Pascal şi Bossuet duc pe culmile cele mai înalte o frază care capătă contur propriu: ea se bazează pe schema celei antice, are ca figură sintactică predilectă opoziţia şi, mai ales, se constituie într-o *perioadă* care urmează, în mare, prescripţiile ciceroniene. Metrii utilizaţi nu mai sunt însă la fel de riguroşi, durata perioadei nu se mai fixează arbitrar la lungimea de patru hexametri, deoarece principiile amintite, fără să fie respinse *de plano*, sunt acomodate discret. Impresia de mecanic, rezultată astăzi la lectura unei asemenea fraze, nu se datorează nici pe departe marilor nume amintite, ci epigonilor din secolul al XVIII-lea. Lipsa de difuzare ulterioară nu poate fi legată, de exemplu, de numele lui Bossuet, după cum marea oratorie antică nu poate fi discreditată prin multitudinea profesorilor de retorică din descendenţa lui Cicero. Explicarea decadenţei rezidă numai în exercitarea în gol a unei funcţii odinioară creatoare, aşa cum se întâmplă în secolul al XVIII-lea.

Infuzia de oratorie în proza savantă, proprie clasicismului francez până la acapararea unor specii minore (urme ale cadenţei oratorice se găsesc, în secolele amintite, chiar în scrisori sau în memorii particulare), este totuşi departe de a fi un fenomen exclusiv francez. Nu întâmplător „neo-ciceronismul" marilor retori francezi din epoca clasică este aproximativ contemporan cu cel al lui Daniello Bartoli şi Paolo Segneri. Îmbinarea perfectă a eleganţei şi a rigorii latine cu bogăţia lexicală pe care o furnizează o limbă modernă este aceeaşi în oraţiile lui Bossuet ca şi în *L'uomo al punto di morte* şi *L'eternità consigliera* de Bartoli sau în strălucitele *Quaresimale* ale lui Paolo Segneri.

Tratatele de retorică ale secolului al XVIII-lea – epocă în care clasicismul s-a sedimentat, iar germenii eroziunii îşi fac simţită prezenţa – sunt un monument aproape emoţionant de retrăire istorică. Cicero şi

Scanned with OKEN Scanner

Dionys din Halicarnas apar comentaţi de pe poziţiile admiraţiei sincere şi profunde, iar uşoarele modernizări propuse le dau o şi mai mare actualitate. Du Marsais şi Fontanier[1] se menţin încă la nivelul comentariului explicativ; tratatele ulterioare, cum ar fi cel al lui Batteux[2], sau Marmontel[3] sunt mai nuanţate, dar în aceeaşi linie. Părerile proprii răzbat sub formă de glose, deoarece principiile de bază continuă să fie cele legate de numărul oratoric privit ca temei al armoniei. Du Marsais, în opera sa cea mai penetrantă şi mai originală, apărută postum, *Logique et principes de grammaire*[4], analizând construcţia figurată, găseşte şase figuri esenţiale, derivate toate din cele prevăzute de Cicero şi Quintillian pentru frază: elipsa, pleonasmul, silepsul, hyperbata, helenismul şi atracţia[5]. După două milenii, Batteux găsea în continuare că *melodia, numărul şi armonia oratorică* oferă valoare frazei[6], iar comentariile sale referitoare la tratatul lui Dionys din Halicarnas demonstrează, cel mult, opacitatea surprinzătoare a comentatorului faţă de adâncimea reală a textului glosat[7].

Mult timp după ce proza poetică însăşi evoluase, teoria literară rămânea cu obstinaţie ciceroniană. Cel mai mare elogiu pe care-l poate face Batteux unui autor de proză oratorică este următorul:

„Tous les autres fragments de la phrase sont de véritables vers, si on les mesure de cette sorte: car le vers, au moins chez nous, n'est autre chose qu'un espace fixé et rempli de syllabes, dont on compte les pulsations, sans en évaluer le temps"[8].

În Anglia, unde clasicismul tardiv şi de import a atins forme extreme, armonia numerică a beneficiat de elogii directe şi revelatorii: Samuel Say scrie în 1745 *An Essay on the Harmony, Variety, and Power of Numbers*, unde teoria armoniei interne a bucăţii, bazată pe principiul numeric, vizează atât poezia cât şi proza. Proza poetică este privită chiar ca o decădere faţă de cea antică, deoarece simpla armonie auditivă mulţumeşte uneori pe scriitori, în timp ce anticii erau extrem

---

[1] Am utilizat ediţiile: P. Fontanier, *Manuel classique pour l'étude des tropes*, Paris, Bibl. de Maire-Nyon, 1825, 3-e édition; Du Marsais, *Les tropes*, Paris, 1818.

[2] Batteux, *Principes de littérature*, nouvelle édition, tome V, à Lyon, 1832.

[3] Marmontel, *Éléments de littérature*, à Paris, chez Verdière libraire, 1825.

[4] À Paris, chez Barrois l'aîné libraire, 1792.

[5] Du Marsais, *Logique et pricipes de grammaire*, ed. cit., tom. I, p. 194 sqq.

[6] Batteux, *Principes de littérature*, ed. cit., p. 62.

[7] V. de ex., *Op. cit.*, p. 52 sqq.

[8] *Op. cit.*, p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

de rigurosi în construirea prozei savante pe metru. Autorul acceptă cu greu „such a liberty of introducing imperfect mesures in prose"[1]; elogiul numărului, întreprins aici, înseamnă o profesie de credinţă cantitativă a armoniei.

Mimetismul antic nu merge până într-acolo încât să se împrumute Antichităţii viziunea însăşi asupra literaturii; chiar în Franţa, clasicismul aparţine literaturii moderne, iar imaginea pe care şi-o face despre chestiunea, fundamentală pentru noi, a distincţiei proză-poezie este cu mult diferită de cea antică. În plin ev critic clasic, Fontanier stabilea distincţii care îşi păstrează şi azi valabilitatea: „La poésie et la prose n'ont pas la même origine... La prose a pour objet la vérité réelle, qui est fixe et invariable; et dans l'éloquence, l'apparence de la vérité... Mais la poésie n'a pour objet que la vraissemblance, qui est bien moins déterminée encore que l'apparence de la vérité"[2]. Ierarhia este prin urmare stabilită: proză, proză oratorică, poezie. Îndepărtatul ecou ciceronian nu va fi preluat mecanic.

Pe măsură ce cadenţa oratorică intra într-o desuetitudine evidentă pentru toţi, teoretizarea, izolată în fortificaţia de noţiuni abstracte, înregistra extrem de vag agitaţia literaturii contemporane. Hugh Blair este socotit pe drept cuvânt teoreticianul etapei sentimentale a literaturii, de la finele secolului al XVIII-lea: totuşi, armonia prozei rămâne, şi pentru el, un domeniu în care Cicero a spus ultimul cuvânt[3]. Printre calităţile ce se cer prozei, armonia vine, după Blair, în al patrulea rând, după claritate, unitate şi forţă[4]. Va trebui aşteptată jumătatea secolului al XIX-lea pentru ca o realitate de acum seculară să-şi găsească ecou teoretic.

Amintind reapariţia prozei poetice în a doua jumătate a „secolului luminilor", intrăm în era literară încă în vigoare, căreia îi aparţine, deci, şi poemul în proză. Cu alte cuvinte, intrăm în ultimul ciclu evolutiv al prozei poetice. De acum încolo referirile noastre vor avea un caracter precis: vom urmări detaşarea treptată a prozei poetice din masa amorfă a prozei obişnuite, detaşare ce culminează cu apariţia speciei literare reprezentative a poemului în proză. Care este data amorsării procesului ce duce la un asemenea rezultat? Graniţa se poa-

---

[1] Samuel Say, *op. cit.*, în antologia *Eighteenth Century Critical Essays*, edited by Scott Elledge, I, New York, Cornell Univ. Press, 1961, p. 464

[2] P. Fontanier, *op. cit.*, p. 224-225.

[3] Hugh Blair, *Leçons de rhétorique et de belles lettres*, 2-e édition, à Paris, chez Ledentu libraire, 1830, p. 258.

[4] *Ibid.*, p. 266.

Scanned with OKEN Scanner

te fixa numai aproximativ, dar ea trece, oricum, prin a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Momentul este, ca şi în ocaziile precedente, caracterizat printr-o puternică efervescenţă literară, tradusă în căutarea armoniei aiurea decât în simetrie. Mişcarea spre asimetrie se repetă la mulţi scriitori care încep să intuiască posibilitatea existenţei unei proze ornamentale şi pitoreşti. Nu este de mirare că noii profeţi ai antioratoriei şi-au căutat strămoşi şi au identificat rapid în Fénelon pe unul dintre ei. Lecţia de „suplete" şi „realism" pe care autorul lui *Télémaque* avea aerul a o fi dat era gustată, începând cu a doua jumătate a secolului său, de spirite luminate din ce în ce mai numeroase. Aşa cum este normal, însuşirea noii orientări a prozei s-a făcut, la început, de către acei scriitori care contraziceau, prin substanţa lor intimă, spiritul veacului: Vauvenargues scrie o proză violent poetizată (*Éloge de Seytres*), Diderot încearcă o demonstrare teoretică a libertăţii prozei în *Salons*.

Inovaţia fundamentală pe care un Vauvenargues o introducea nu era altceva decât împingerea la extrem a procedeului deja existent în epoca clasică: ritmarea excesivă, transformarea prozei în poezie ascunsă. Însă tocmai această proliferare neadmisă a ritmului la toate nivelurile prozei, această confuzie intenţionată între proză şi poezie nu puteau fi acceptate de spiritele rigide, care optaseră pentru separarea netă dintre genuri şi specii. Efortul creator al epocii este în primul rând distructiv şi haotizant: cu cât amestecul devine mai insolit, cu atât proza ajunge mai „modernă".

N-au lipsit spiritele conformiste, apărătoare ale situaţiei din secolul precedent. Cu excepţia notabilă a lui Diderot, enciclopediştii s-au fixat pe poziţia de adepţi ai ordinii: Voltaire, Helvetius, Condillac, La Harpe dau dovadă de o remarcabilă arierare teoretică [1]. Apărarea doctrinei ciceroniene de atacurile tot mai insistente ale limbajului pasional umple o jumătate de secol. După cum se poate prevedea, farmecul varietăţii se impune treptat, nu numai datorită ineditului exprimării, ci şi fiindcă izolarea unei proze de artă era o cerinţă estetică imperioasă. Sfârşitul secolului al XVIII-lea aduce neo-poetizarea limbajului la toate nivelurile, angrenând resorturile din ce în ce mai adânci ale prozei; nu este vorba numai de *ritmarea* frazei, ci şi de împrumutarea unui vocabular complet inovat, a unei sintaxe infinit mai libere (câteodată pur şi simplu „greşită" literar), apropiată de exprimarea orală. O dată cu *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau metrii capătă drept de cetate

[1] Albert Cherel. *La prose poétique française*. Paris, „L'artisan du livre", 1940, cap. VII.

Scanned with OKEN Scanner

în proză: în acest roman al lui Rousseau îşi are originea şi predilecţia marcată a primelor proze poetice franceze pentru un anume tip de metru, pentru octosilab[1]. În curând, pe urmele inovaţiei rousseau-iste, o întreagă pleiadă de autori sentimentali fac cunoscută publicului noua modalitate: metrii haotici şi pitoreşti circulă în proza lui Volney, Bernardin de Saint-Pierre şi, mai târziu, în cea a lui Chateaubriand. La 1800, a ataca vechea proză retorică şi a sprijini drepturile ritmului liber era un snobism curent; înflăcărata Mme. De Staël nu ezită să declare că „les plus grands poètes ont été des prosateurs". Conceptului de *proză poetică*, de curând introdus, i se asociază tentaţia de modificare a celui de *poezie*. Cine nu scrie proză „poetică" în primele decenii ale secolului trecut? Largul evantai pe care-l presupune accepţia termenului acoperă o zonă întinsă, vădit eterogenă, care începe cu efluviile liric-pastorale ale lui George Sand, continuă cu proza năvalnică a lui Michelet, trece prin sonorităţile excepţionale din *Sylvie* sau *Chansons et Légendes du Valois* de Gérard de Nerval, se încheie cu oratoria creştină a lui Lamennais. Pagini din Victor Hugo sau Balzac, pentru a nu mai aminti de romanele lui Lamartine, constituie tot atâtea virtualităţi poematice.

Pseudotraducerea din imaginari poeţi străini, al cărei semnal fusese dat de Mérimée (*Théâtre de Clara Gazul*), lărgeşte şi mai mult zona poetizării în proză.

Cu mai multă discreţie, dar şi cu mai multă eficacitate, lirismul inundă proza germană: în jurul anului 1800, spiritul novator al fraţilor Schlegel progresase suficient pentru a face din Germania patria melancoliei. Generalizările pripite ale lui Sismondi sau ale Doamnei de Staël privind opoziţia între spiritul germanic şi cel mediteranean au totuşi la bază o realitate evidentă. La 1802 se petrece evenimentul capital, care schimbă structura întregii proze germane: apariţia romanului *Heinrich von Ofterdingen*. În proza romantică germană începe acel îndelung proces revelatoriu de interiorizare, de câştigare a unei a treia dimensiuni, care lipsea pentru moment oricărei alte literaturi. Poemul în proză nu apare aici, ci pe celălalt mal al Rinului; însă spiritul prin excelenţă poetic, care animă egal proza lui A. W. Schlegel sau Hoffmann, îşi va aduce o contribuţie semnificativă, prin intermediul unui autor ca Nerval, la liricizarea suplimentară a prozei franceze.

Dar bogăţia nemăsurată a prozei poetice, pretenţia ei de a se impune ca formă înaltă a oricărui fel de exprimare conţinea germenul caducităţii; apariţia poemului în proză semnifică o reacţie internă, do-

[1] Albert Cherell, *op. cit.*, p. 182 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

rința de a izola în cadrul larg al prozei lirice o insulă de claritate. Nașterea poemului în proză, specie precis delimitabilă, este datorată pornirii spre rigoare pe un teritoriu în care orice inovație devenise posibilă. Spre finele secolului al XIX-lea, voga poeziei lirice în netă descreștere încurajează instalarea fermă a poemului în proză, devenit aproape unic reprezentant al prozei poetice. În ultimele decenii ale secolului trecut, istoria prozei poetice începe să se confunde cu cea a poemului în proză.

La început, poemul în proză a fost un experiment izolat chiar la nivelul literaturii franceze. Factura „ilegală" pe care o îmbracă noua specie, lipsa ei de audiență în cercurile romantice cunoscute (în cele de la *La Muse Française*, de exemplu) pare astăzi bizară. Primii autori de poeme în proză fac figură de excentrici izolați, iar destinul operei lor este tipic pentru literatura destinată recunoașterii postume: opera primului autor talentat de poeme în proză, Aloysius Bertrand, vede lumina tiparului postum; Charles Rabbe, autor perfect obscur, apare episodic în ediții romantice de-a doua mână și eșuează; un insucces literar constant umbrește drumul unuia dintre marii romantici ai secolului, Maurice de Guérin, inovator remarcabil prin poemele din *Le cahier vert*, și, mai ales, prin *Le Centaure*; destinul lui Nerval este prea cunoscut pentru a mai insista asupra lui; relevăm curioasa îndârjire a sorții asupra altor doi autori de poeme în proză contemporani cu Nerval, Champfleury și Lefévre-Deumier – scriitori foarte interesanți, care își așteaptă încă exegeții. De poemul în proză și-au legat tulburător numele toți creatorii fără șansă din a doua generație de autori. Aripa nefastă a nerealizării a plutit constant asupra celor ce au scris poeme în proză după jumătatea secolului. Cei care dau strălucire noii specii sunt Edgar Allan Poe, Rimbaud, Lautréamont, iar drama lor intră în curând în legendă. Prozele lui Baudelaire însuși, creatorul cel mai autorizat al prozei de scurtă respirație, cuprinsă în *Petits poèmes en prose* – 1862 (cu noul titlu *Spleen de Paris*, în 1864), sunt încă insuficient cunoscute. Multă vreme, o aură dubioasă, aproape demonică, înconjoară moda „decadentă" a acestei proze, iar autorii diferiți se detașează de ea pe măsura clasicizării sau a obținerii unei situații onorabile în lumea literelor: Barbey d'Aurevilly, Huysmans sau Verlaine scriu poeme în proză numai în tinerețe, accentuând involuntar discreditul unanim. Istoria acceptării însăși a poemului în proză se întinde pe mai multe decenii și este complet încheiată abia către 1880.

Snobismul și moda au contribuit, în curând, la răspândirea speciei; după prima etapă, a incertitudinilor, se face vizibil reversul medaliei. O dată oficializate, simbolismul și parnasianismul cultivă fervent po-

Scanned with OKEN Scanner

emul, cu o ardoare neegalată decât de ignorarea adâncă din urmă cu câteva decenii. În curând, numele simbolismului se va lega de cel al recentei descoperiri, aşa încât, printr-o explicabilă mişcare de translaţie, poemul în proză este asociat cu mişcarea simbolistă în genere. În literaturile europene atinse de morbul „modernismului" de la 1900, poemul în proză se răspândeşte ca inovaţie simbolistă. De altfel, o dată cu ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea istoria acestui poem nu mai poate fi urmărită geografic: răspândirea lui este universală, literaturile europene îl cultivă în mod egal. La începutul secolului nostru, autorii de mici proze nu mai aparţin în exclusivitate Franţei, ci şi Germaniei, Angliei, Italiei şi mai ales Spaniei.

Noutatea simbolismului, caracterul său prin excelenţă refractar ordinii stabilite au transmis poemului în proză un statut special; cel puţin în Franţa, proza „oficială" nu acordă mare importanţă inovaţiilor prozodice. Groaza unui Anatole France, oripilat de tentativele rebele, exprimă reticenţa unanimă a academismului faţă de ceea ce părea o degradare a prozei. Astăzi ştim însă că pornirea de a izola *proza de artă*, departe de a fi o inovaţie „decadentă", reprezintă o impresionantă permanenţă a literaturii. Însă în secolul trecut, habitudinea raţionalistă tenace continua să vadă în experimentele prozodice numai gesturi epatante, izvorâte, cel mult, din apropierea excesivă a prozei de poezie. Până în secolul nostru contestarea poemului în proză ca un experiment decadent continuă; poate cea mai spirituală critică de iz raţionalist o face Paulhan, la care numai amintirea numelui de „ poem în proză" provoacă o iritată paranteză: „Qui veut tenter l'histoire de la poésie, du drame et du roman depuis un siècle, trouve d'abord que la technique s'en est lentement éffritée et dissociée; puis, qu'elle a perdu ses moyens propres et s'est vue envahie par les secrets et les procédés des technique voisines – le poème par la prose, le roman par le lyrisme, le drame par le roman... De sorte qu'enfin le théâtre ne se trouve rien tant éviter que le théâtral, le roman le romanesque, la poésie le poétique. Et la littérature en général le littéraire."[1]

Erezia potrivit căreia poemul în proză este rezultatul exclusiv al apropierii prozei de poezie se dovedeşte foarte persistentă. Este o filiaţie comodă, dar ea face abstracţie de procesul multisecular spontan, pe care scriitorii au început să-l domine cu luciditate abia în secolul trecut.

La 1900, voga poemului în proză rămânea încă intactă. Din punct de vedere cantitativ, ultimele două decenii ale secolului trecut înregistrează mai multe poeme în proză decât oricare altă etapă anterioară.

---

[1] Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, 1941, p. 30-31.

Scanned with OKEN Scanner

După marile exemple ale lui Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud sau Mallarmé, urmează micile excepţii: neofiţii se grupează pe afinităţi spirituale sau în funcţie de interese personale. Lista celor care scriu poeme în proză simboliste este extrem de mare şi cuprinde numele lui Gustave Kahn, Jules Laforgue, Mikhaël, al belgienilor din jurul lui Albert Mockel (J. Destrée, A. Goffin, Delchevalerie), ale lui Rémy de Gourmont, Henri de Régnier etc. Tabloul nu este nici măcar schiţat, dacă nu precizăm că direcţia parnasiană, cea provenită din naturalism etc., avea proprii săi poeţi in proză; Villiers de l'Isle-Adam, Judith Gauthier, Théodore de Banville scriu caligrafii discrete, imitând uneori cu artă liniile proprii operei plastice. În fine, unirea observaţiei concrete, de origine naturalistă, cu rigorile conciziunii, proprii poemului în proză, poate fi uşor urmărită la Catulle Mendès, Huysmans sau Richepin. Şi nu am amintit decât numele care astăzi mai stârnesc asocieri; enumerarea tuturor celor care au cultivat poemul în proză este practic imposibilă şi nu o poate realiza nici măcar indicele unei lucrări cu intenţii exhaustive, cum ar fi cea de Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*[1].

Angrenajul complex care dă naştere poemului în proză a fost numit, încă de la apariţie, *decadentism:* decadentismul nu era un curent literar, cu atât mai puţin o modă de factură literară, ci un fenomen de istorie a culturii, o stare generală de spirit. Trecerea de la poemul în proză – exerciţiu mimetic – la poemul în proză – creaţie autonomă poate fi corelată cu trecerea de la „ decadentism" la a doua generaţie simbolistă. Aceasta înlătură coaja în culori stridente, păstrând fructul. Adevăratul câştig pe care-l reprezintă pentru proză poemul liric iese în evidenţă abia odată cu *Les nourritures terrestres* ale lui Gide sau cu *Connaissance de l'Est* a lui Claudel. Poemul – exerciţiu epatant, aşa cum se înfăţişa noua specie sub pana unui Catulle Mendès – lasă loc poemului de artă. Decadentismul a prezentat cu elogii un experiment, dar nu l-a ridicat la nivelul marii arte: şansele de supravieţuire au început să se schiţeze pentru el abia atunci când a interesat pe Claudel, Max Jacob, Saint-John Perse, Trakl sau Joyce. Fără aceştia, tentativa de emancipare a prozei la nivel poetic ar fi rămas un frumos deziderat. Maturizarea palpabilă a speciei are loc tocmai atunci când simbolismul autentic se desparte de decadentismul amorf, conform celor două etape din istoria literaturii franceze simboliste, observate cu mai mulţi ani în urmă de Guy Michaud[1].

---

[1] Paris, Nizet, 1959, ediţia a doua, 1978.

[2] Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, II-e partie, Paris, 1946, cap. „Le message symboliste".

Scanned with OKEN Scanner

Fără a avea o tradiţie oratoric-clasică sau preromantică, literatura română reface conjunctura occidentală în răstimp de câteva decenii. Aflată, la 1830, doar în poesia unui modic legat oratoric de factură religioasă, fără ramificaţii adânci, literatura noastră ajunge, către anul 1900, în zona poemului în proză simbolist de mare valoare; sub pana lui Petică sau Anghel, poemul în proză românesc suferă apropieri de la egal la egal cu operele occidentale similare. Istoria prozei poetice româneşti din secolul trecut este istoria unui proces creator intens, a unei reforme prozodice practic fără precedent, consumată într-un foarte scurt interval. Combustia maximă, specifică acestei perioade, nu poate fi înţeleasă pe deplin dacă nu observăm numărul mare de domenii în care se produce grăbita „sincronizare": poezie, teatru, critică, istorie, filozofie. Am văzut ce îndelungată tradiţie presupune, pe alte meridiane, proza poetică din secolul trecut: dispensarea superbă de o asemenea ascendenţă nobiliară pune în lumină spiritul propriu culturii noastre neolatine, afirmată cu vigoarea tinereţii.

2. *Atitudinea criticii* faţă de noua specie închide alt capitol de istorie a culturii.

În secolul trecut, înainte ca poemul în proză, ca specie distinctă, să fi fost în atenţia vreunui critic, el era semnalat de scriitori. Celebra prefaţă a lui Baudelaire la *Petits poèmes en prose*, adresată lui Arsène Houssaye, reprezintă prima înregistrare în conştiinţa critică a poemului în proză, deşi termenul ca atare exista încă din 1791 legat de cartea *Les ruines* a lui Volney[1]. Baudelaire scria: „J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant pour la vingtième fois au moins le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et quelques-uns de nos amis n'a-t-il pas tous les droits à être appellé fameux?), que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée, pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme."[2]

Prin stabilirea filiaţiei cu straniul experimentator mort cu două de-

---

[1] Monique Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers*, Paris, Klincksieck, 1960, p. 11.

[2] Ch. Baudelaire, *Poèmes* Paris, Hachette, 1951, p. 177-178.

Scanned with OKEN Scanner

cenii înainte şi prin definirea prozei poetice ideale, poemul în proză a avut astfel precizate originea şi aspiraţia. Procedeul menţionării exprese a tradiţiei în care se încadrează opera apare menţinut şi în anii următori, la alţi autori francezi de poeme în proză. Théodore de Banville face acelaşi lucru atunci când prefaţează cartea sa de poeme în proză *La lanterne magique*: „Or mon livre est, après les fantaisies de *Gaspard de la Nuit* et les *Poèmes en prose* de Baudelaire, le seul qui contienne des compositions assez pour être lues en deux minutes"[1].

Visul lui Baudelaire nu rămâne închis în paginile din *Spleen de Paris* ci trece mai departe, transformându-se într-o obsesie a tuturor celor ce voiau reînnoirea prozei. Jules Laforgue a exprimat cel mai clar fantezia niciodată realizată a simboliştilor de la finele secolului trecut, definind perifrastic poemul în proză prin ceea ce are el mai specific: „Écrire une prose très claire et très simple (mais gardant toutes ses richesses), contournée non péniblement, mais naïvement, du Français d'Africaine générale, du Français de Christ. Et y ajouter par des images hors de notre répertoire français, tout en restant directement humaine."[2]

Înainte de a deveni obiectul criticii, proza poetică a fost obiectul meditaţiei unei întregi generaţii de scriitori, începând cu fraţii Goncourt şi terminând cu Rémy de Gourmont sau André Gide. Prefeţele şi prezentările culegerilor de „nouă proză" constituie contribuţia critică cea mai substanţială a secolului trecut. Chiar până în secolul nostru, zestrea eseistică şi poetică a exegezei prozei lirice nu poate fi neglijată. Mai mult decât în alte arte, mai mult decât în poezie, sclipirile creatorului sunt mai semnificative decât truda exegetului. Alături de scriitorii deja menţionaţi, Valéry sau Paulhan completează informaţiile noastre despre poemul în proză. Edmond Jaloux definea, în 1924, poemul în proză drept „un morceau de prose suffisamment bref, uni et serré comme un bloc de cristal et dans lequel se jouent cent reflets divers..., création libre, n'ayant autre nécéssité que le désir de l'auteur de construire". Tradiţia eseului critic premonitor a fost creată în secolul trecut de Walter Pater: excepţionala sa bucată din 1888, *Style*, deschide perspective pentru epoca noastră. Proza poetică, numită de el „proză imaginativă", ar fi „arta specială a lumii moderne", după cum versul liber era creaţiunea exclusivă a secolului său. Lipsa deosebi-

---

[1] Théodore de Bandville, *La lanterne magique*, Paris, Charpentier, 1883, Preface.

[2] Jules Laforgue, *Rêve d'écriture*, în *Paysages et impressions. Mélanges posthumes*, Paris, Mercure de France, 1923, p. 23

Scanned with OKEN Scanner

rilor importante de structură dintre proză şi vers putea fi observată, în această epocă, numai de un vizionar de tipul lui Pater[1].

Începutul secolului nostru marchează naşterea stilisticii, la început sub forma rudimentară a aşa-numitei „*explication de texte*" sau „*explication française*", după expresia lui Mario Roustan[2]. Sunt astfel create unele premise de rigoare şi de exactitate pentru analiza prozei. Profitând de acest fapt, Lanson scrie clasica lucrare *L'art de la prose*, în 1904, rămasă până astăzi contribuţie capitală a stilisticii prozei. Desigur, nu trebuie să aşteptăm de la această primă carte un răspuns la toate chestiunile delicate rămase în suspensie. Pentru Lanson, conceptul de *proză poetică* poartă încă atributele secolului precedent, pluteşte în incertitudine şi acoperă o perioadă întinsă abuziv până în evul mediu. Nu este însă mai puţin adevărat că Lanson a stabilit, pentru prima oară, momentul înnoirii moderne a prozei – finele secolului al XVIII-lea –, după cum tot el a ştiut să caracterizeze stilistic cu mare pertinenţă fiecare prozator francez. Istoriile stilistice ale prozei franceze din secolul nostru nu au făcut decât să nuanţeze caracterizările lansoniene. Asupra prozei poetice mai există o lucrare importantă în epoca de până la primul război mondial: este vorba de cunoscutul studiu al lui G. Saintsbury, *History of English Prose Rhythm*[3]. Cu tot ecoul stârnit la apariţie, lectura actuală evidenţiază o exegeză naivă. Lipsa de precizie cu adevărat „poetică" şi generalitatea termenilor, greu acceptabilă azi, duce la formule caracterizante de tipul „profund poetic", „foarte muzical", „extrem de sugestiv" etc., care ţin loc de analiză propriu-zisă. Până la primul război mondial, toate lucrările utilizează termenul de *proză poetică* cu obişnuita incertitudine.

Etapa interbelică inaugurează o nouă viziune critică asupra prozei poetice şi asupra poemului în proză. Aproape nici unul dintre marii stilisticieni ai perioadei nu s-a ocupat de problema, oarecum specioasă, a poemului în proză, iar numele lui Leo Spitzer, Gaston Bachelard, Amado Alonso nu s-au legat de cel al autorilor de proze lirice. Majoritatea contribuţiilor privind proza poetică scrise în perioada interbelică, a fost consacrată misterioasei probleme a ritmului. Înainte de a se trece la analiza unei anumite opere, stilisticienii veritabili sau improvizaţi au consumat energia căutând să facă cât mai sesizabilă abstracţiunea intitulată *ritm*. Obsesie explicabilă: ne aflăm, pe de o parte, în-

---

[1] Walter Pater, *Style*, în *Appreciations with an Essay on Style*, London, Mac Millan, 1924, p. 7.

[2] Mario Roustan, *Précis d'explication française*, Paris, 1906.

[3] London, 1912.

Scanned with OKEN Scanner

tr-o fază când filozofia lui Bergson iese din domeniul speculaţiei teoretice pentru a trece în cel al ştiinţelor umaniste înrudite. Ecourile îndepărtate ale bergsonismului întâlnesc „modernele" studii ale lui Dilthey şi ale cercetătorilor germani contemporani cu el. Este epoca locului comun, căruia Wundt i-a dat următoarea formulare sintetică: „Nici o serie de impresii nu este posibilă fără ca ea să nu fie, într-o formă oarecare, percepută drept ritmică". Pe de altă parte, fonetica experimentală are primele realizări notabile: experienţele cu aparate se înmulţesc şi nasc, pentru moment, iluzia aplicării unor asemenea metode la textul literar, îndeosebi la poezia recitată. Încercările unui A. Spire[1] de a materializa, în măsura posibilului, fluxul sonor, sunt precedate de numeroase opere experimentale pornite în căutarea dificil sesizabilului ritm al prozei.

În consecinţă, aceste cercetări urmează, în perioada interbelică, două direcţii: pe de o parte, cea „metafizică", ale cărei concluzii se opreau în pragul misterului rimic. (Din moment ce ritmul este un fel de impuls congener materiei şi specific chiar mişcărilor spiritului, trebuie să existe un hotar de care poate trece numai intuiţia.) În acest caz, fanteziei interpretative îi rămânea un rol însemnat, iar capacitatea poetică a criticului venea de multe ori în întâmpinarea celei a autorului. Este cazul celebrei lucrări a abatelui Henry Bremond, *Les deux musiques de la prose*[2], indispensabilă pentru oricine vrea să aibă imaginea ritmicităţii pure, degajată de orice mare proză. O a doua categorie de lucrări, mai ales în lumea anglosaxonă, a fost cea a contribuţiilor experimentale: cărţile acestea, scrise într-un limbaj tehnic uneori rebarbativ, sunt pline de măsurători „exacte". Iluzia cercetării ştiinţifice trebuia să fie dată de fonograf, de scheme realizate în urma experienţei şi, mai ales, de tabele greu de descifrat. Lucrări celebre în epocă, cum ar fi cea a lui William Morrison-Patterson[3], sau cea a lui André Classe[4], îşi datorează caducitatea în primul rând acestei fantezii. Pentru noi, o chestiune de principiu fixează definitiv asemenea lucrări în afara interesului imediat: măsurarea fizică a ritmului prozei este relevantă deseori numai în ceea ce priveşte personalitatea recitatorului, deoarece criteriul estetic nu poate fi introdus decât într-o cercetare care pleacă de la textul scris, adică de la forma operei literare cea mai abstractă, comună oricărui lector.

În cadrul lucrărilor „experimentale", merită menţiune aparte căr-

---

[1] A Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, 1946.

[2] Paris, 1924.

[3] *The Rhythm of Prose*, New-York, 1916.

[4] *The Rhythm of English Prose*, Oxford, 1939.

Scanned with OKEN Scanner

ţile datorate lui Pius Servien (Coculescu), apărute la Paris [1]. Ele au stârnit entuziasmul şi au putut fi considerate drept prima încercare valabilă de a introduce în analiza prozei criteriul cantitativ. Pius Servien nu mai pleca de la înregistrări, ci de la text; el nota numeric distanţa dintre silabele accentuate ale unui text, de Chateaubriand, de exemplu, şi declara un fragment *ritmic* atunci când „în suita de numere întregi se observă o lege simplă"[2]. Paragrafe întregi erau astfel descompuse, iar dacă proza lui Chateaubriand sau Rousseau prezenta o suită de regularităţi asemănătoare versului, se concludea asupra ritmicităţii. Obiectivul fundamental declarat: acela de a introduce, în sfârşit un criteriu incontestabil al ritmicităţii.

Cu toate că noua teorie critică era expusă infinit mai inteligent şi mai convingător decât în operele foneticienilor amatori de literatură, metoda lui Pius Servien se dovedeşte, pentru noi inoperantă. Două obiecţii de principiu rezumă rezervele ulterioare: în primul rând, concepem azi ritmul drept o suită de similitudini care depăşesc net nivelul fonetic al limbii. A lega ritmicitatea exclusiv de sunet şi a deduce apoi caracterul poetic dintr-o astfel de ritmicitate relevă o concepţie stranie şi primitivă. Însă chiar acceptând un asemenea punct de vedere – şi cu aceasta ajungem la a doua obiecţie – metoda lui Pius Servien este valabilă numai pentru limbi cu accent fix, cum este franceza, deoarece numai acolo distanţele silabice dintre accente sunt comparabile. În capitolele de analiză propriu-zisă a unei proze poetice, metoda Pius Servien va fi evocată, cu titlu excepţional, numai atunci când ritmicitatea brutală a unui text trebuie pusă vizibil în evidenţă.

Etapa interbelică se încheie cu câteva lucrări notabile: o carte mai puţin închistată în ideile fixe ale epocii şi mai deschisă spre mentalitatea contemporană este cea a lui Herbert Read, *English Prose Style*[3]. În ciuda unor definiri ale ritmului pe care le-ar fi putut iscăli şi abatele Bremond („The rhythm is born not with the words, but with the thought and with whatever confluence of instincts and emotions the thought is accompanied")[4], proza engleză este studiată după câteva principii stilistice ferme. Conform unei metodologii mixte, care păstrează reminiscenţe spiritualiste, dar utilizează în analiza concretă

[1] Este vorba, în speecial de *Lyrisme et structures sonores*, Paris, Boivin, 1930, şi de *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, Boivin, 1930.
[2] Pius Servien, *Les rythmes...*, ed. cit., p. 22.
[3] London, G. Bell and Sons ltd, 1934.
[4] *Op. cit.*, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

şi stilistica gramaticală, au mai fost scrise în aceeaşi perioadă şi alte opere de factură înrudită cu cea a lui Herbert Read.

La o privire globală, perioada interbelică apare numai ca o pregătire şi ca o tatonare a terenului: spectacolul uzual îl constituie pretenţiile ştiinţifice vaste şi rapid năruite. Proza poetică se bucură de o atenţie continuă, dar decalajul între obiect şi valoarea cercetărilor care i se consacră este destul de mare. Toate cercetările monografice amintite nu aduc împreună atâtea lumini reale asupra prozei de artă câte aduce un singur capitol din cartea lui Albert Thibaudet despre Flaubert [1].

Etapa de după ultimul război apare şi mai puţin unitară: o metodologie stilistică închinată analizei prozei se constituie dificil, iar operele fundamentale nu au fost încă scrise. Ca şi studiul prozei în general, studiul prozei poetice va fi adus la o nouă viaţă prin dezvoltarea fără precedent, în ultimele trei decenii, a stilisticii lingvistice. Existau, desigur, unele exemple ilustre datând dinainte de război, care, deşi nu erau închinate prozei lirice, ofereau măcar sugestii pentru viitoarele încercări. Capodoperele analitice ale lui Leo Spitzer apăruseră cu mai mult timp în urmă[2]; începând cu 1920, studiile lui Devoto vedeau lumina tiparului, inclusiv importantul eseu *Il ritmo proustiano*, primul studiu stilistic valoros închinat unei proze novatoare[3]. Dar cercetarea stilistică a prozei nu a ieşit, până la ultimul război, din stadiul tentativelor izolate. A trebuit ca însăşi ideea unei analize stilistic-lingvistice, să câştige teren, pentru ca stilisticienii să fructifice, cu întârziere, sugestiile lui Spitzer sau Devoto.

Prima fază în etapa postbelică a fost marcată de un vădit scepticism privind proza poetică şi însăşi utilitatea studierii ei. Încercările „metafizice" sau fastidioasele analize cantitative au incitat pe reprezentanţii New Criticism-ului american la o mai mare prudenţă în apropierea prozei numite *poetice*. Încă de multă vreme, mentorul şcolii americane, I. A. Richards, avertizase asupra dozei de fantezie pe care o cuprinde orice referire apodictică la un „ritm al prozei" şi precizase că „even the most highly organised lyrical or polyphonic prose raises as it advances only a very ambiguous exceptation."[4] Psihologismul

[1] Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1922, cap X (*Le style de Flaubert*).

[2] Studiul despre romanul *Bubu de Montparnasse* al lui Charles-Louis Philippe datează din 1928, *Stilstudien*, II.

[3] Publicat ulterior, împreună cu alte studii, şi în *Studi di stilistica*, Firenze, Felice Le Monnier, 1950, p. 136 sqq.

[4] I. A. Richards, *Principles of Litterary Criticism*, 14-th edition London, Keggan Paul, 1955, p. 135. Ediţia românească, *Principii ale criticii literare*, Ed. Univers, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

pragmatic, propriu celor mai mulţi teoreticieni din New Criticism, îi îndepărta instinctiv de domeniul prozei poetice, abordat până atunci de toţi cei contra cărora se ridicase şcoala americană.

Continuatorii lui I. A. Richards sunt mult mai severi: W. K. Wimsatt jr., autor al unei contribuţii clasice asupra prozei lui Samuel Johnson, tranşează hotărât, declarând că nu poate exista în proză o „muzică" independentă de sens, ca în poezie; chiar dacă există totuşi asemenea opere, ele i se par autorului dubioase, deoarece „Rhythm as applied to prose is a methaphor. *Rhythm*, when used literrally, means *mesure or regularity*, and since the mouvement of good prose is precisely not regular, but varied with the sense; the union of the terms „prose" and „rhythm" has been not the happiest"[1].

Opinii asemănătoare celor citate mai sus au avut, cel puţin, drept rezultat o reevaluare a locurilor comune din epoca precedentă: studiile despre arta prozei au început să se debaraseze de obsesia ritmică şi să caute în alte sectoare ale stilului valoarea lirică sau poetică a bucăţii. Eliberaţi de ciudatul conformism care a stăpânit mai mult de două decenii, criticii stilisticieni de după război au abordat problema prozei renunţând la împrumuturi metodologice aparţinând filozofiei sau foneticii.

O primă categorie de studii s-a ocupat de cei mai „artişti" prozatori, potrivit unei stilistici oarecum rudimentare, pe care nu ezităm să o numim *gramaticală*. Primatul textului a însemnat, în primul rând, primatul gramaticii: îndeosebi autorii de teze universitare au început să analizeze proza pornind de la categoriile gramaticale, cărora le căutau o funcţie stilistică. Au proliferat astfel intens lucrări lipsite de orizont, însă foarte riguroase sub aspectul informaţiei. Este epoca faimoaselor studii de tipul „limba şi stilul": sugestia spitzeriană, înţeleasă abuziv şi aplicată de cercetători modeşti, a avut ca urmare neaşteptată o invazie gramaticală. Impresionanta bibliografie a lui H. Hatzfeld[2] enumeră în legătură cu fiecare autor european de primă mărime zeci de cărţi scrise pe acest tipar, aparţinând mai ales cercetătorilor francezi sau romaniştilor formaţi sub influenţa şcolii franceze. Desigur, ar fi nedreaptă ignorarea completă a acestui capitol din istoria stilisticii pe motiv că operele care-l compun sunt, în majoritate, scrise de autori mediocri. Există câteva contribuţii de bază datorită cărora

[1] W. K. Wimsatt jr., *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven, Yale Univ. Press, 1941, p. 8.

[2] H. Hatzfeld, *Bibliografia critica de la nueva estilistica aplicada a las literaturas romanicas*, Madrid, 1955; cu Yves Le Hir, *Essai de bibliographie critique de stylistique française romane*, Paris, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

anii 1945-1965 nu au trecut inutil pentru progresul ideilor privind analiza prozei. Cartea de analize exemplare a lui H. Hatzfeld, de exemplu, cel mai original dintre slujitorii acestei metode şi autor notabil tocmai prin deschiderea stilisticii gramaticale către toate domeniile spiritului – *Initiation à l'explication de textes français*[1] –, nu reprezintă numai un florilegiu de texte adecvat analizate, ci, mai ales, un exemplu de înglobare a tuturor datelor oferite de literatură şi istorie în domeniul strictei stilistici. În aceeaşi manieră, dar în gamă net minoră, procedează Yves Le Hir în *Commentaires de stylistique de textes français modernes*[2]. Pornind de la gramaticalizarea stilisticii, anumiţi cercetători inteligenţi au fixat efigia artistică a unui autor, cum ar fi de exemplu Chateaubriand. Asupra acestui scriitor, care a beneficiat de numeroase contribuţii, a fost scrisă o carte ieşită din comun, al cărei autor este Jean Mourot: *Le génie d'un style: Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les „Mémoires d'outre-tombe"*[3]. După titlu şi după calitatea de teză a contribuţiei, ne-am fi aşteptat la o scriere indigestă, din seria cunoscută. În realitate, avem a face cu o remarcabilă analiză stilistic-gramaticală, cu cea mai serioasă contribuţie aplicată prozei poetice, pe baza metodei în chestiune.

Corolarul acestei stări de fapt îl constituie preponderenţa pe care o capătă consideraţiile de pură stilistică din cadrul unor opere cu caracter strict gramatical; se pot cita numeroase contribuţii importante prin sugestiile de natură stilistică, închinate însă unor domenii de strictă specialitate gramaticală. După ce mai mulţi ani stilistica s-a luptat cu definirea propriei metode, ultimii ani se caracterizează prin iradierea ei în domenii umaniste, tradiţional închise.

Faptul amintit este cu deosebire valabil pentru scrieri care au avut în vedere proza. Lucrarea de pionierat, datorită decanului cercetărilor romanistice care a fost Alf Lombard (*Les constructions nominales dans le français moderne*[4]), a reprezentat multă vreme un caz izolat; inventarul prozei franceze, despuierea textelor lui Daudet, Zola sau ale fraţilor Goncourt, nu putea să nu pună în lumină sensul stilistic al inovaţiilor sintactice. La limita dintre gramatică şi stilistică, opera lui Alf Lombard emitea propoziţii rămase astăzi locuri comune pentru oricare cercetător de proză literară. Un loc înrudit ocupă lucrări mai recente, indiferent dacă aparţin lui Robert Le Bidois (*L'inversion du*

[1] München, Max Ilueber, 1957.
[2] Les cours de l'Université de Grenoble, CDU, Paris, s.a.
[3] Paris, Armand Collin, s.a.
[4] Uppsala, Stockholm, 1930.

Scanned with OKEN Scanner

sujet dans la prose contemporaine 1900-1950[1]), lui Georges Matoré, subtil semantician făcând servicii stilisticii (*Le vocabulaire de la prose littéraire de 1833 à 1855. Théophile Gautier et ses premières oeuvres en prose*[2]) sau lui Paul Imbs (*L'emploi des temps verbaux en français moderne*[3]). Anumite opere de felul celor citate au adus studiului prozei câştiguri mult mai mari decât tezele stereotipe privind „limba şi stilul".

Dacă stilistica „gramaticală" şi-a epuizat virtuţile la finele deceniului şase o ultimă inovaţie remarcabilă avea să aducă cercetării cantitative un argument decisiv: este vorba de statistica lingvistică, aplicată operei literare, aşa cum a făcut-o Pierre Guiraud (mai ales în *Les caractères statistiques du vocabulaire*[4] şi în *Problèmes et methodes de la statistique linguistique*[5]). Plusul de exactitate oferit prin apelul la matematică nu poate fi contestat; operaţia realmente dificilă s-a dovedit a fi cea a interpretării datelor statistice. Aici, fantezia şi, mai ales, talentul analitic erau chemate să-şi spună cuvântul, iar proza poetică a beneficiat de cel puţin o contribuţie importantă în acest sens: cartea *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose* de Monique Parent[6]. Pentru moment, este cea mai complexă definire a poemului în proză şi singura demonstraţie stilistică „sub semnul speciei", aplicare conştiincioasă a ceea ce Guiraud şi Imbs au precizat din punct de vedere teoretic. Cea de a doua mare monografie, scrisă de Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*[7], are partea pur istorică deosebit de dezvoltată. Un unic capitol din partea a doua a cărţii, *L'esthétique du poème en prose*, întreprinde cercetarea speciei cu mijloacele criticii literare tradiţionale.

După 1965, structuralismul şi cercetarea semantică au ieşit la rândul lor din sfera lingvisticii, pentru a contamina teritoriile înrudite. Nu s-a mai putut ignora viziunea categorială structuralistă, deoarece câmpul analizei prozastice „chema" o metodă a cărei utilitate nu se mai cere demonstrată. Proza poetică nu s-a bucurat însă până acum de nici o cercetare novatoare semnificativă: anul 1965, simbolic prin termenul pe care l-am fixat pentru epuizarea resurselor stilisticii gramati-

---

[1] Paris, Edition d'Artney, 1950.

[2] Genève – Lille, 1951

[3] Paris, Klincksieck, 1960.

[4] Paris, P.U.F. 1954.

[5] *Ibidem*, 1960.

[6] Paris, Klincksieck, 1960.

[7] Paris, Nizet, 1959, ed. a II-a, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

cale, este, din păcate, şi un prag al cercetărilor de proză poetică. Nu ne referim la articole vagi, tributare ca metodă unui timp depăşit cu decenii; constatarea noastră are, de altfel, în vedere numai situaţia din marile literaturi europene şi din literatura americană.

Exegeza românească, după ce şi-a dat un numeros tribut de studii cantitative după principiile stilisticii gramaticale, a dat la iveală o monografie notabilă: *Versificaţia modernă* de Vladimir Streinu[1]. Capitolul trei din partea I reprezintă o privire pătrunzătoare asupra poemului în proză francez din secolul trecut, dar condusă de ideea înrudirii prozei lirice cu versul liber. Deşi viziunea noastră va fi alta, sinteza argumentată a lui Vladimir Streinu rezumă pentru noi contribuţia românească în acest domeniu. Ş. Cioculescu discută situaţia poemului în proză în monografia sa mai veche, închinată lui D. Anghel[2].

Monografia de tradiţie literară medie (Virgil Ardeleanu, *Proza poeţilor*, E.P.L., 1969) va fi urmată de o primă tentativă a unei descrieri tipologice de proză artistică: Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească* (Minerva, 1977). Fără a fi o cercetare primordial stilistică, monografia aceasta atrage uneori criteriul stilistic în stabilirea categoriilor fantasticului.

Se poate deduce o metodologie adecvată studierii poemului în proză? Răspunsul nostru va fi dat prin ultima parte a acestui capitol de propria noastră analiză a poemului în proză, cât şi de suita de eseuri „la obiect" ce compune cartea. Nu putem să nu observăm însă că, în special pentru studiul poemelor în proză, există unele sugestii fertile în contribuţiile de dată recentă. Datorită dimensiunilor reduse ale operelor studiate, metoda statistică a lui P. Guiraud îşi poate găsi o utilizare imediată. Această metodă se cere însă strâns asociată metodei semantice, îndeosebi pe baza teoriei câmpurilor semantice. Iniţial, această teorie a fost formulată de Jost Trier, în 1931 *(Der Deutsche Wortschatz in Sinnebefirk des Verstandes; Die Geschichte eines sprachlichen Feldes)*, şi acomodată de Susanne Öhmann *(Theory of Linguistic Field*[3]*)* sau de Stephen Ullmann (*Semantics and Structure*[4]*)*.

Este evident că, într-o cercetare ca cea de faţă, criteriul semantic devine esenţial: nu numai din cauza tropologiei (importantă în analiza unor texte poetice de mici dimensiuni), ci şi din cauza schimbării per-

---

[1] Bucureşti, E.P.L., 1966.

[2] Ş. Cioculescu, *D. Anghel. Viaţa şi opera*. Buc., Casa Şcoalelor, 1946.

[3] Word, vol. IX (1953), nr 2 (august), p. 123-134.

[4] In volumul *Miscelánea homenaje à André Martinet*, Biblioteca filologică, Univ. de la Laguna, Canarias, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

spectivei stilistice întreprinse de semantica contemporană. Teoria semantică a lui A. J. Greimas, acomodată necesităților demonstrației, ne-a oferit suportul teoretic (*Sémantique structurale*, ediția din 1972, și *Du Sens*, 1970). Sistemul tropologic la care facem permanent aluzie este cel codificat de Grupul μ (în *Rhétorique générale* 1972, și, mai puțin, în *Rhétorique de la poésie*, 1978). Dar este de la sine înțeles că această monografie a poemului românesc în proză se referă la sistemele semantice amintite doar ca la un angrenaj teoretic, fără a fi o aplicare a lor la literatura noastră.

3. *Definirea strict stilistică a speciei* nu apare rezolvată satisfăcător nici până astăzi. Dacă asupra definiției *stricto sensu* există un consens aproape general, asupra originii acestei forme literare lucrurile sunt departe de a fi lămurite. De ce proza poetică – registru înalt al mesajului prozastic în genere – se întrupează într-o specie distinctă abia în secolul trecut? De ce poemul în proză, variantă unică sub aspect istoric a prozei „alese", înflorește debordant în ultimele decenii ale secolului trecut, pentru a se usca apoi atât de rapid? Răspunsul de natură istorică oferit de obicei invocă „accidentul" coliziunii dintre proză și vers în epoca simbolistă, coliziune cu atât mai bizară, cu cât nu s-a mai produs nici până atunci, nici de atunci încoace. Persistând în a vedea proza poetică drept o influență izolată a poeziei asupra prozei, explicații de genul celei de mai sus rămân finalmente neconcludente. Pentru a oferi explicația de geneză interioară, singura convingătoare din punctul de vedere al unei stilistici teoretice, abandonăm justificările contextual-istorice, în favoarea examinării *sub specie artis* a situației prozei din a doua jumătatea a secolului trecut.

Din cele spuse până acum, nu încape nici o îndoială că poemul în proză reprezintă registrul elevat al prozei literare și că pe teren estetic el se opune vizibil speciei destinate apropierii de realitatea lingvistică imediată, adică *romanului*. Poemul în proză și romanul sunt hotarele netăgăduite ale unui sector literar în plină expansiune, așa cum se înfățișează proza unui veac pe care îl putem la fel de bine numi „al ficțiunii romanești" ca și „al istoriei". Cele două specii nu compun antipozii prozei numai fiindcă dau utilizări opuse limbajului, ci mai ales fiindcă se pot revendica din două tradiții literare complet distincte.

Poemul este o construcție închisă, bazată pe revenirea motivelor, cu puternic accent pe ritmica melodică a frazei și tinzând spre memorizare; romanul realist „clasic" este proteic și imprevizibil, îmbogățit continuu prin introducerea de noi motive. Poemul în proză se atașează tradiției *novellei* renascentiste, romanul are la bază compilația de iz-

Scanned with OKEN Scanner

voare scrise. Poemul în proză are resursele stilistice bazate pe oralitate, romanul – pe scriptic.

Din vremea Renaşterii şi a Barocului, nuvela reprezenta opusul romanului[1]: în timp ce prima, destinată îndeosebi transmiterii orale, se afla sub zodia unicatului (o singură „story" de bază, o singură intrigă, un singur personaj principal), romanul acumula prin definiţie elemente eterogene şi multiple. În ciuda ştergerii treptate a diferenţelor, întâmplată de-a lungul veacurilor, deosebirea de esenţă între nuvelă şi roman nu a scăpat spiritelor penetrante: fără nici un raport cu studiul formalistului rus citat mai sus, G. Călinescu a plecat de la opoziţia substanţială nuvelă-roman în explicarea artei lui Creangă[2]. Simbolul nuvelei, în accepţia primară a termenului, ar putea fi cercul, pe când cel al romanului, o linie sinuoasă. Nuvela descinde direct din folclor, înzestrată cu atributele stilistice corespunzătoare; în varianta ei primă, ea este precis limitată printr-o restricţie de conţinut: destinul înfăţişat într-o formă concentrată, trebuie închis într-o parabolă şi explicitat gnomic. *Novella* renascentistă are o obligatorie dimensiune etică. Tot ceea ce nu slujeşte direct exemplului este eliminat şi de aceea istoria expusă în *novella* apare epurată de excrescenţe, nudă din punctul de vedere compoziţional. În orice caz, căutarea efectelor stilistice se face în altă parte decât în domeniul invenţiei epice. Accentul se deplasează asupra modului în care naraţiunea – de toţi cunoscută – este refăcută în variantă unică.

Romanul are însă, aşa cum am spus, o sorginte scriptică; proliferarea speciei acesteia în literatura europeană a avut ca suport material, în primul rând, răspândirea tiparului. Romanul se leagă prin însăşi esenţa sa de pagina scrisă.

Alte specii literare pot trăi, măcar un timp, în afara textului tipografic – nu însă şi romanul. Iniţial, noua specie a provenit din *literaturizarea* unor documente care nu aveau nimic estetic şi excludeau fantezia: istorisiri de călătorie, vieţi de personaje, transcrieri de legende cunoscute, prelucrări de cronici sau relatări istorice. Toate acestea erau rearanjate, interpretate şi combinate, astfel încât romanul a inclus în însăşi compoziţia sa documentul autentic brut. Înainte de a deveni o ficţiune estetică, naraţiunea de tipul „Viaţa lui..." sau „Întâmplările expediţiei..." a fost o realitate curentă. Po-

[1] Cf. Studiul de pionierat al lui V. Şklovski, *La construction de la nouvelle et du roman*, în vol. *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 170-196.

[2] G. Călinescu, *Ion Creangă. Viaţa şi opera*, ediţie nouă revăzută, Bucureşti, E.P.L., 1964, p. 297-303.

Scanned with OKEN Scanner

sibilitatea de a smulge uitării anumite fapte prin consemnarea lor în scris dădea oamenilor din primele secole după Renaştere o euforie scriptualizantă; notarea cu grijă a evenimentelor sau a biografiei cuiva se încadra zonei largi a faptului de cultură şi atingea beletristica numai accidental. Primele romane ale epocii moderne au, din punctul de vedere al raportului cu alte zone ale literaturii, un acut caracter documentar. Până la romanul clasic englez din secolul al XVIII-lea, noua specie nu rupe orice relaţie cu plasma originară, adică cu documentul autentic, jumătate glosat. Ideea unui roman-ficţiune integrală (adică a romanului-creator gratuit al unei lumi imaginare) apare mult mai recent decât se crede obişnuit. Este inutil să precizăm că romanele cavalereşti sau ficţiunile gen Swift nu dezmint nicidecum regula: primele transcriu sau compilează legende existente independent, iar fiecare episod din *Guliver* are un corespondent absolut exact într-o lume anumită, adică în Anglia secolului al XVIII-lea. Revoluţia integrării totale şi uniforme a romanului în marea ficţiune pe care o constituie literatura se produce lent, pe parcursul a secole întregi.

În tratatele de retorică din primele secole de după Renaştere, romanul nici nu era menţionat: deşi o producţie abundentă ar fi trebuit să-l plaseze în zona interesului teoreticienilor, originea sa – încă vie în mintea tuturor – nu putea să-i ofere vreo noblеţe literară. Faptul surprinde pe unii teoreticieni entuziasmaţi de fenomenul modern, cum ar fi, de exemplu, Henri Peyre[1], dar el se înscrie perfect în logica demonstraţiei noastre.

Pentru moment, adică până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, cele două forme esenţiale ale naraţiunii cunosc o dezvoltare paralelă. Din punct de vedere estetic, condiţia lor de existenţă diferă într-atât, încât unirea lor n-ar putea fi nici măcar evocată. În terminologia lui Northorp Frye, nuvela se leagă prea mult de *epos*, în timp ce romanul, rezultat al viziunii scriitorului asupra paginii întregi şi nu a rândului scris, aparţine domeniului *fiction*. Aşa cum *epos* şi *fiction* sunt domenii disjuncte ale artei literare[2], tot aşa *nuvela* şi *romanul* aparţin unor lumi diferite.

Teritoriile lor erau destinate să rămână despărţite, dacă nu s-ar fi produs un fenomen încă puţin studiat, dar de importanţă covârşitoare: *scriptualizarea prozei*. Pe scurt, întreaga proză literară apelează la condiţia romanului, iar condiţia romanului devine condiţia

---

[1] Henri Peyre, *The Contemporary French Novel*, New York, Oxford, Univ. Press, 1955, p. 6.

[2] Northorp Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton Univ. Press, 1957, p. 247, sqq.

Scanned with OKEN Scanner

prozei în genere. De la finele secolului al XVIII-lea; nuvela începe să-şi piardă autonomia şi să graviteze în orbita romanului; caracterul scriptic se întinde şi asupra altor arte, aşa încât la mijlocul secolului trecut acapararea se desăvârşeşte. Aparent, nimic nu se schimbase: literaturile evoluate aveau atât roman, cât şi nuvelă sau schiţă. Mutaţia stilistică interioară devine însă totală, şi o privire cât de sumară asupra prozei de la jumătatea secolului al XIX-lea nu mai lasă nici o îndoială. Nuvela ajunge „un mic roman", schiţa ajunge „o mică nuvelă". În fapt, nuvela este acum egală cu un roman condensat, având toate atributele de structură ale acestuia din urmă: schema conflictului, personaje, planuri diferite ale acţiunii. Nu este de mirare că scriitorii sunt în acelaşi timp excelenţi nuvelişti (în sensul nou al termenului!) şi romancieri: Maupassant, Dickens etc. Unele creaţiuni de această speţă fac graniţa între nuvelă şi roman, neputând fi ataşate nici unuia (de exemplu, ficţiunile balzaciene). Distincţia dintre nuvelă şi roman devine astfel pur cantitativă, deoarece, în ultimă instanţă, *dimensiunile* decid asupra apartenenţei. Întreaga proză cultă se defineşte scriptic.

Realismul clasic al romanului din a doua jumătate a secolului trecut împinge această realitate până la evidenţă: genul tradiţional al nuvelei începe să opereze, la rândul său, cu pretexte scriptice, non-literare. Devin curente în literaturile europene schiţele sau nuvelele care mimează scrisori particulare, procese-verbale, jurnale intime sau chiar inscripţii neutre din punct de vedere estetic, de pură semnificaţie administrativă. Studiul psihologic devenit modă împinge multe romane pe panta fişelor patologice, de un interes documentar mediocru şi cu semnificaţie literară foarte redusă. Şcoala prozei naturaliste este o urmare logică a însăşi condiţiei romaneşti: în urmă cu două sau trei secole, romanul literaturiza scrisori particulare, cronici sau biografii – în genere documente susceptibile de un interes estetic fortuit. La finele secolului trecut, proza ajunge să literaturizeze texte ştiinţifice, adică să împingă ideea de document până la ultimele limite. Obsesia „adevărului vieţii" angajează proza pe un drum fără ieşire.

Derivarea, conştientă sau nu, a întregii proze a secolului trecut din roman este, de multă vreme, şi o habitudine bine fixată a criticii. Decenii întregi analiza prozei s-a făcut sub semnul romanului. Denumirea acestui „novel – centred view of prose fiction"[1] este pur accidentală şi de foarte recentă dată.

---

[1] Maurice Z. Schroder, *The Novel as a Genre*, în *The Theory of the Novel*, ed. by Philip Stevick, New York, The Free Press, 1967, p. 32. este pur accidentală şi de foarte recentă dată.

Scanned with OKEN Scanner

Reacţia internă se impunea, iar faptul că liricizarea masivă a unei părţi a prozei (având drept ultim rezultat tocmai apariţia poemului în proză) este contemporană, în sectorul opus, cu triumful deplin al naturalismului nu poate fi rezultatul unei întâmplări.

În această situaţie, proza lirică în forma ei cea mai riguroasă, anume poemul în proză, apare *drept o încercare tardivă de recuperare a oralităţii pierdute*, un refuz deliberat de încadrare în tradiţia scriptică. Pe când nuvela devenea roman, beneficiind de structură internă proprie acestei specii, poemul în proză făcea apel la toate procedeele decurgând din specificul oral, treptat abandonate de nuvelă. De la început, poemul în proză s-a aflat sub semnul formulelor iterative şi al melodiei, făcute să transforme bucata într-o succesiune de cuvinte memorizabilă. Proza „înaltă" se îndreaptă, în ultimele decenii ale secolului trecut, spre fraza care se cere rostită, adică spre fraza care îşi epuizează doar la lectură virtualităţile artistice. Poemul în proză reprezintă astfel o „salvare" teoretică: era dovedită posibilitatea unei proze care să nu decurgă direct din documentul non-literar, a unei proze apropiate de Artă în genere. Deşi vom reveni pe larg asupra diferenţei stilistice dintre roman şi poemul în proză, putem face de pe acum câteva sugestii analitice, inspirându-se din confruntarea celor două puncte terminus. Analiza internă a celor două specii evidenţiază principii opuse de construcţie. În cazul romanului, operă ce nu beneficiază de spaţiu tipografic restrâns, propriu poeziei, problema fundamentală este cea a găsirii unităţii artistice primordiale, a „estemului operativ". Care unitate joacă în roman rolul emistihului sau al silabei marcate tonic dintr-un sonet? Se poate răspunde cu greu, dar credem că principiul inductiv trebuie să fie altul, decât cel urmat în mod curent. Câteva analize moderne de roman (de exemplu cea a lui Hatzfeld, *op. cit.*) procedează didactic, acceptând ca unitate analitică minimă capitolul sau paragraful. Această concesie făcută împărţirii autorului însuşi ni se pare inutilă; este ciudat că, în timp ce analiza poeziei se face uneori prin restructurarea *versului* îndelung cizelat (Samuel Levin propune o „gramatică a poeziei" prin rescrierea cu modificări a unui sonet shakespearean, în vederea evidenţierii *cuplurilor*[1]), analiza prozei româneşti era legată până de curând de o segmentare călăuzită de criterii extraliterare. Capitolul sau paragraful limitat tipografic ca atare ar putea fi invocat numai în cazurile când se dovedeşte semnificativ literar. Altminteri, considerăm că opera românească se cere anali-

[1]Samuel Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, Mouton, 1962, p. 51 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

zată pe secţiuni longitudinale: va putea fi socotită o unitate minimă acea formă lingvistică ce îşi va fi dovedit valabilitatea de la începutul la sfârşitul romanului. Romanul – în accepţia clasică a termenului din secolul al XIX-lea – se cere descompus pe diferite zone: pe lait-motive epice, care combină diferite scheme după acelaşi principiu, pe personaje principale, care selectează o zonă lingvistică distinctă (mai ales lexical şi sintactic) etc. În oricare dintre cazuri, se observă cu uşurinţă dispunerea longitudinală, principiul *succesiunii cronologice* ce stă la baza construcţiei romanului din ultimele decenii ale secolului trecut. Or, poemul în proză din aceeaşi perioadă vizează *simultaneitatea* impresiei: el se pretează unei secţionări „verticale", adică unei urmăriri a motivului în adâncime, nu în suprafaţă. În perspectiva schiţată, naşterea poemului în proză este mai puţin accidentală decât s-ar părea. Impulsul nativ spre diferenţiere, urmărit de noi constant, şi-a pus pecetea şi asupra prozei literare din secolul trecut, într-o manieră nouă, specifică momentului.

Poemul în proză îşi întregeşte imaginea de continuator al oralităţii pierdute prin dispariţia *novellei*, dacă precizăm conjunctura teoretică ce i-a favorizat apariţia. În domeniul concepţiei despre poezie, anul 1850 semnifică o mutaţie esenţială: chiar acceptarea prozodică a poemului în proză dovedeşte o slăbire fără analogie a rigorilor împărţirii pe genuri şi specii. Contemporanii au putut apropia proza lirică de poezie tocmai fiindcă însuşi conceptul de poezie suferea o iradiere nebănuită. În jurul datei care marchează „criza conştiinţei europene" (expresia aparţine lui Roland Barthes), adică în jurul anului 1850, *poezia* încetează de a fi egală cu *versul*. Începând cu data evocată mai sus, erezia circulă ca un adevăr curent. Prerafaelismul englez transpunea poezia la dimensiunile plasticii, romanticii germani începuseră să caute poezia în proză sau în ştiinţele umaniste, francezii se ocupă intens de reformarea limbajului poetic. Din moment ce poezia nu se mai leagă definitoriu de alexandrin, ea îşi poate schimba radical forma, punându-şi în lumină adevărata esenţă, mascată până atunci de detalii. Poezia începe să fie observată pretutindeni: în renunţarea premeditată la logica formală şi constituirea limbajului mallarméan, în muzicalizarea fonetică a versului, experimentată de instrumentalismul lui René Ghil, în violentarea programatică a *oricărei* reguli tradiţionale, cum au făcut Lautréamont şi, în ultimii ani de creaţie, Rimbaud, în naşterea trudnică a unei estetici a frazei româneşti, aşa cum proceda Flaubert, a cărei corespondenţă este obsedată de cuvintele *poezie* şi *artă*. Paralel cu toate acestea, *poezia* începe să existe şi în proza liri-

Scanned with OKEN Scanner

că, în poemul în proză. Astăzi, contradicţia internă cuprinsă în sintagma *poem în proză* se pretează discuţiei: la momentul amintit, ea nu semnifica decât dorinţa irefutabilă de a ieşi din cadrele unei poetici depăşite. Afirmaţia noastră iniţială despre momentele de criză prozodică a căror beneficiară este proza „aleasă" poate fi cel mai bine ilustrată cu situaţia din secolul al XIX-lea. Naşterea noii specii încheie un proces de evoluţie prozastică început în epoca Barocului; după confruntarea ascuţită *fin-de-siècle*, literatura se găseşte din nou la o cotitură decisivă. După primul război mondial, nici romanul nu va mai însemna ceea ce însemnase în urmă cu câteva decenii, nici proza lirică nu va mai continua – inutil – o frondă formală care îşi îndeplinise misiunea.

După cum există un consens aproape unanim asupra definirii poemului în proză, există un altul asupra ideii că noua specie apare o dată cu încercările lui Aloysius Bertrand, că este un produs exclusiv al secolului trecut, că rigoarea definirii lui nu este cu nimic mai laxă decât în cazul definirii oricărei specii. Totuşi, aceste adevăruri au fost stabilite oarecum recent; abia în 1946, Georges Blin[1] încearcă o definire formală, fiind secondat, câţiva ani mai târziu, de Mansell Jones[2], autor al unei prime definiţii demne de reţinut: „Un fragment distinct, alcătuit cu scrupulozitate, creat cu o deosebită atenţie în ce priveşte forma şi efectul". Definiţia este însuşită şi de cercetătorul S. J. Collier, primul critic care încearcă o analiză la obiect a noii specii, analiză orientată aproape exclusiv spre diferenţierea de poezie[3]. Cele mai precise definiţii sunt cuprinse în ultimele monografii asupra poemului în proză, în cele semnate de Monique Parent şi Suzanne Bernard, citate mai sus. Definiţia cuprinsă în lucrarea despre Saint-John Perse, cu toate că se încadrează tradiţiei ce vedea în poemul în proză un derivat al poeziei, poate fi menţionată: „*Des morceaux autonomes de poésie lyrique privés de la structure versifiée*"[4]. Ca şi în cazul monografiei semnate de Suzanne Bernard, definiţia se bazează fundamental pe determinări exterioare sau cantitative: dimensiune, lipsa versului, conceperea integrală, asemănarea cu poezia lirică.

---

[1] Prefaţa la culegerea *Petits poèmes en prose*, Paris, 1946.
[2] Mansell Jones, *The Background of Modern French Poetry*, Cambridge, 1951, p. 97.
[3] S. J. Collier, *Max Jacob and the „poème en prose"*, *The Modern Language Review*, vol. LI (1956), nr. 4, p. 522-535.
[4] Monique Parent, *op. cit.*, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

În cele ce urmează, vom face din considerentele criticii „externe" – adică din dimensiune, compoziţie lexicală, ritmicitate – doar unelte ajutătoare, şi nu circumstanţe tranşante. Vom încerca să izolăm specia literară care ne interesează, pornind de la specificul structurii stilistice şi de la detaşarea ei din câmpul *prozei*. Va fi cu mult mai clar, în acest fel, statutul unor fragmente izolate de proză poetică, desprinse din opere mai largi, care, după criteriile criticii externe, ar trebui să fie numite *poeme în proză*, deşi nu au fost niciodată gândite ca atare.

Căutăm o nouă definiţie, nu fundamental diferită de cea veche, dar construită pe baza unor alte criterii. Această definiţie va proveni din compararea celor doi poli ai prozei din secolul al XIX-lea, romanul şi poemul în proză. Am ales trei fragmente de roman şi nuvelă, în care forţa descriptivă a autorilor se manifestă triumfător; judecate după criterii exterioare, cele trei fragmente seamănă într-un grad înalt cu poeme în proză. Le comparăm cu trei poeme în proză complet diferite, ca manieră, aparţinând lui Baudelaire, Rimbaud şi Laforgue. Atenţia ne va fi în mod deosebit îndreptată spre demonstrarea esenţei stilistice diferite a celor două serii, cu toată similitudinea aparentă. Fragmentele de roman sunt următoarele: G. Flaubert, *La légende de Saint Julien l'Hospitalier*, cap. I; Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, cap. I; Émile Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, carte I, cap. 4. Poemele în proză aproximativ contemporane cu aceste scrieri tipic realiste ale secolului trecut sunt: Ch. Baudelaire, *Un hémisphère dans une chevelure*, din *Petits poèmes en prose*; A. Rimbaud, *Aube*, din *Illuminations*; Jules Laforgue, *Fiacres dans la nuit d'octobre*, din *Paysages et impressions*.

1. FLAUBERT

Le père et la mère de Julien habitaient un château au millieu des bois, sur la pente d'une colline.

Les quatre tours aux angles avaient des toits pointus recouverts d'écailles de plomb et la base des murs s'appuyait sur des quartiers de rocs, qui dévalaient abruptement jusqu'au fond des douves.

Les pavés de la cour étaient comme le dallage d'une église. Des longues gouttières, figurant de dragons la gueule en bas, crachaient l'eau des pluies vers la citerne; et sur le bord des fenêtres, à tous les étages, dans un pot d'argile peinte, un bazilic ou un héliotrope s'épanouissait.

Scanned with OKEN Scanner

Une seconde enceinte, faite de pieux, comprenait d'abord un verger d'arbres à fruits, ensuite un parterre où des combinaisons de fleurs dessinaient des chiffres, puis une treille avec des berceaux pour prendre le frais, et un jeu de mail qui servait au divertissement des pages. De l'autre côté se trouvaient le chenil, les écuries, la boulangerie, le passoir et les granges. Un pâturage de gazon vert se développait tout autour, enclos lui-même d'une forte haie d'épines.

2. MAUPASSANT

Et l'on voyait d'autres navires, coiffés aussi de fumée, accourant de tous les points de l'horizon vers la jetée courte et blanche qui les avalait comme une bouche, l'un après l'autre. Et les barques de pêche et les grands voiliers aux mâtures légères glissant sur le ciel, traînés par d'imperceptibles remorqueurs, arrivaient tous, vite ou lentement, vers cet ogre dévorant, qui, de temps en temps, semblait repu, et rejetait vers la pleine mer une autre flotte de paquebots, de bricks, de goélettes, de trois-mâts chargés de ramures emmêlées. Les steamers hâtifs s'enfuyaient à droite, à gauche, sur le ventre plat de l'Océan, tandis que les bâtiments à voile, abandonnés par les mouches qui les avaient halés, demeuraient immobiles, tout en s'habillant de la grande hune au petit perroquet, de toile blanche ou de toile brune qui semblait rouge au soleil couchant.

3. ZOLA

Le prêtre, les yeux éblouis, abaissa les regards sur le village, dont quelques maisons, faites de pierres sèches et de planches maçonnées, jetées le long d'un étroit chemin, sans rues indiquées. Elles étaient au nombre d'une trentaine, les unes tassées dans le fumier, noires de misère, les autres plus vastes, plus gaies, avec leurs tuiles roses. De bouts de jardin, conquis sur le roc, étalaient des carrés de légumes, coupés de haies vives. À cette heure, les Artaud étaient vides; pas une femme aux fenêtres, pas un enfant vautré dans la poussière; seules, des bandes de poules allaient et venaient, fouillant la paille, quêtant jusqu'au seuil des maisons, dont les portes laissées ouvertes bâillaient complaisemment au soleil. Un grand chien noir, assis sur son derrière, à l'entrée du village, semblait le garder.

Scanned with OKEN Scanner

1. BAUDELAIRE

Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air.

Si tu pouvais savoir tout ce que je vois! tout ce que je sens! tout ce que j'entends dans tes cheveux! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique.

Tes cheveaux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine.

Dans l'océan de ta chevelure, j'entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques, d'hommes vigoureux de toutes nations et de navires de toutes formes découpant leurs architectures fines et compliquées sur un ciel immense où se prélasse l'éternelle chaleur.

Dans les caresses de ta chevelure, je retrouve les langueur des longues heures passées sur un divan, dans la chambre d'un beau navire, bercées par le roulis imperceptible du port, entre les pots de fleurs et les gargoulettes refraîchissantes.

Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre; dans la nuit de ta chevelure, je vois resplendir l'infini de l'azur tropical; sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre des odeurs combinées du goudron, du musc et de l'huile de coco.

Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.

2. RIMBAUD

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois.

J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit. La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Scanned with OKEN Scanner

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins: à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq. À la grand ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.

3. LAFORGUE

Les fiacres pris en automne au milieu de la nuit; boulangeries s'entreouvrant comme de mauvais lieux; la traversée de Paris s'éveillant. Le lever vinasse des quais, les gares déjà grouillantes saccadées de pulsations chaotiques. Le départ: dans l'air vif – les ponts noirs; la banlieue comme une loque charbonée en eau-forte avec des salissures de génie. Les premiers arbrillons, des fumées noires, des équipes de manoeuvre regardent passer, les bras croisés, du vent dans leur figure terreuse qui clignote aux espaces.

Anticipând concluzia, vom arăta că, la o descompunere amănunţită, poemul în proză capătă alura unei construcţii închise, ce-şi marchează cu vigoare graniţele, în timp ce fragmentele de roman se dovedesc structuri deschise şi amorfe. Tendinţei de repliere în nucleul propriu, specifice poemului în proză, i se opune în permanenţă cea de extravertire, specifică fragmentului de roman.

Considerând că ceea ce caracterizează mesajul literar, spre deosebire de mesajul ordinar, este un „*écart rhétorique*", adică „orice fapt de monumentarizare", în terminologia lui Zumthor[1], constatăm că există trei niveluri la care se manifestă acest „*écart*" de la mesajul obişnuit, şi anume nivelul *morfologic*, *sintactic* şi *figurativ*.

Nivelul *morfologic*, primul nivel analizabil, cuprinde aspectele fonetice ale comunicării, cele legate de cuvintele propriu-zise, precum şi cele legate de sintagme, adică de cele mai simple combinaţii cărora cuvintele le dau naştere. Este evident că termenul „morfologic" are aici denotaţii diferite de cele din gramatică şi că primează accepţia etimologică a cuvântului morfologie.

[1] *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963, cap. II.

Scanned with OKEN Scanner

Nivelul *sintactic* cuprinde faptele legate de îmbinarea cuvintelor în propoziţii, a propoziţiilor şi a frazelor între ele.

Nivelul *figurativ* înseamnă, pe de o parte, uzul *figurae*-lor retorice în sensul cel mai larg, adică a celor patru feluri de figuri notate în vechea retorică; pe de altă parte, acest nivel cuprinde toate faptele stilistice care înglobează bucăţile citate în altele mai largi, care le fixează într-un sistem ideal al artelor.

Vom inventaria, prin urmare, toate nivelurile la care, conform exemplelor citate mai sus, opoziţia *proză poetică / proză narativă* este marcată din punct de vedere stilistic.

a. Nivelul morfologic

1. *Lexicul* are o structură diferită în cele două serii de texte: romanul oferă o relativă concentrare pe câmpuri semantice (desprindem o „zonă marină" în textul lui Maupassant şi o „zonă a construcţiei" în textul lui Falubert), în timp ce poemele în proză au o dispersie extrem de ridicată. Este imposibil să stabilim în vreunul din cele trei poeme în proză un câmp semantic care să înglobeze măcar jumătate din termeni. Existenţa acestor câmpuri semantice distincte în roman are semnificaţia unui criteriu logic de ordonare a cuvintelor: romanul expune ideatic, urmând firul coerenţei. Poemul în proză, dimpotrivă, nu demonstrează logic nimic şi de aceea accentul cade asupra cuvintelor înseşi. În chip aparent paradoxal, dispersia ridicată fixează atenţia asupra cuvintelor în sine, izolând fiecare termen în propria sa varietate. Puţinătatea câmpurilor semantice în roman reduce sensibil fenomenul „reverberaţiei"; multitudinea câmpurilor semantice din poem măreşte aura semantică suplimentară care însoţeşte fiecare termen.

2. *Termenii tehnici şi neologici* sunt prezenţi atât în fragmentele de roman, cât şi în poeme: *bricks, goelette, paquebot, steamers, écailles, dallage, treiles*, în roman; *musc, goudron, coco, wasserfall*, în poeme. Funcţia lor este, însă, fundamental diferită în cele două serii de texte: în romane, ei sunt ceruţi stringent de context, în timp ce în poeme sunt apariţii gratuite. O dată cu sentimentalismul, proza poetică se află în căutarea cuvântului colorat sau exotic, vag evocator al unei atmosfere. Cuvântul *wasserfall* din poemul lui Rimbaud ar trebui să sugereze o anumită atmosferă germanică, aşa cum sonorităţi rebarbative sugerau, lui Chateaubriand, America. În timp ce aceşti termeni reprezintă, în romane, o necesitate logică, în poeme sunt în primul rând un ornament pitoresc.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Numele proprii* există mai ales în fragmentele de roman: *Julien, Artaud*. Funcţia lor este aceea a unor „relee", adică aceea de a trimite la alte zone ale operei, absente în textul de faţă. Fuga poemului în proză de nume proprii este fuga de determinări precise, de localizări jenante pentru caracterul universal al operei. Când, în chip cu totul accidental, există un asemenea nume (*Paris*, în textul lui Laforgue), atunci el numeşte o entitate aproape abstractă, în orice caz, unanim cunoscută.

Concluzia observaţiilor de natură lexicală nu poate fi decât următoarea: în timp ce termenii se ordonează demonstrativ în fragmentele de roman, ei sunt infinit mai supuşi fanteziei în poemele în proză. Aceasta duce la separarea relativ netă a registrelor lexicale în roman; ele – cu mult mai numeroase – au în poem graniţele ambigue. La o lectură *ad litteram*, putem distinge şi în textul lui Baudelaire două câmpuri semantice distincte: cel al „călătoriei" şi cel al „voluptăţii". Dacă încercăm însă ordonarea termenilor, observăm că anumite cuvinte şi sintagme esenţiale aparţin *ambelor* câmpuri: efectele poetice importante provin tocmai din ambiguitatea intenţionată a cuvintelor *plonger, altéré* (homme), *voyage sur le parfum, charmants climats, éternelle chaleur, bercé par le roulis imperceptible* etc., care trimit în permanenţă la cele două zone. Fenomenul reverberaţiei semantice joacă în poemul lui Baudelaire un rol esenţial, topind lexicul marin şi cel al senzaţiilor carnale într-o unică entitate.

4. *Repartiţia elementului nominal şi a celui verbal* este un fenomen observat de multă vreme în proza modernă franceză[1]. În a doua jumătate a secolului trecut, „proza de artă" a început să cultive acea *écriture blanche*, atât de mult apreciată de fraţii Goncourt, formată din juxtapuneri nominale. Poemul în proză pare a duce la extrem această tehnică: la Laforgue, aproape un caz limită, există numai trei verbe la mod personal; un text de roman de întindere comparabilă (cel al lui Zola) are opt verbe la modul personal. Maniera nominală a poemului îi determină caracterul static: surprinderea izolată a fiecărui detaliu din lumea poemului în proză taie legăturile cu exteriorul, formând un fel de mozaic lexical, în care unităţile sunt independente şi asociate pe criterii pitoreşti. Construcţia mozaicală slujeşte excelent poemul, aflat într-un spaţiu ideal şi trăind o viaţă proprie.

---

[1] Începând cu Alf Lombard, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

5. *Timpurile verbale* reprezintă o altă determinantă a celor două specii: în toate cele trei exemple de roman, predomină net imperfectul, urmat de perfectul simplu şi de perfectul compus. Perceperea distinctă a timpului lecturii este esenţială pentru roman. În limba franceză, ca de altfel şi în română, imperfectul este un timp relaţional, definibil în funcţie de perfect şi de prezent. Construirea naraţiunii pe un timp relaţional deschide fragmentul spre exterior, trimite fiecare afirmaţie către zone absente din text.

Poemele în proză utilizează predilect prezentul, şi anume prezentul numit „omnitemporal" – prezentul adevărurilor generale – cu aceeaşi valoare ca timpul prezent din maxime sau proverbe. În al doilea rând, sunt utilizate verbe la moduri nepersonale, mai ales la infinitiv şi la gerunziu. Verbele utilizate în poeme au, deci, valoare independentă şi nu trăiesc prin raportare la altceva. „Adevărurile" enunţate în fragmentele de roman sunt înfăţişate de la început ca având o valoare relativă, în timp ce „adevărurile" poemului, eliberate de orice comparaţie, sunt absolute şi ridicate pe un piedestal de generalitate.

Poemul lui Rimbaud constituie o aparentă excepţie: ca şi în roman, majoritatea verbelor de aici sunt la imperfect sau perfectul simplu. Fenomenul capătă semnificaţia veritabilă numai dacă nu pierdem din vedere *sensul parodic* al poemului citat, făcut să bruscheze comunicarea normală, imitată în mod aparent. Suita de fapte absurde este înfăţişată cu grija de a respecta logica, iar unul din elementele indispensabile îl constituie tocmai mimarea formei expozitive tradiţionale. Deşi plutim în plin ireal oniric, faptele sunt relatate la perfectul compus, ca şi cum s-ar fi întâmplat cu siguranţă.

Concluzia analizei la nivelul numit „morfologic" poate fi rezumată astfel: principiile ordonatoare ale cuvintelor şi sintagmelor în fragmentele de roman şi în poeme sunt diferite. În primul caz, lexicul se ordonează ideatic; în al doilea caz, în funcţie de pitoresc. În roman, atenţia trece deasupra cuvintelor în sine, deoarece se urmăreşte, de cele mai multe ori discursiv, ideea; în poeme, cuvintele în sine sunt cele care polarizează interesul, deoarece comunicarea rămâne artificioasă şi, prin aceasta, opusă mesajului normal.

b. Nivelul sintactic

1. *Structura sintactică a paragrafelor* sau, respectiv, lipsa de structură este primul fapt sintactic sesizabil la o lectură comparativă. În toate cele trei fragmente de roman, viziunea

Scanned with OKEN Scanner

panoramică ghidează înfăţişarea detaliilor concrete: prima fază cuprinde, de obicei, o privire de ansamblu asupra tabloului ("Le pere et la mère de Julien habitaient un château au milieu des bois sur la pente d'une colline" – la Flaubert; „Le prêtre, les yeux éblouis, abaissa les regardes sur le village" – la Zola). Fraza a doua începe analiza pe porţiuni, coboară la amănunte notate cu grijă, aproape ştiinţifică, în virtutea unor categorii logice şi, uneori, specific utilitate ("un jeu de mail qui servait au divertissement des pages"). Castelul din *La légende de Saint Julien l'Hospitalier* pare evocat de un arheolog dublat de un artist: sunt observate la început masele enorme, sesizabile de la distanţă ("Les quatre tours aux angles avaient des toits pointus recouverts d'écailles de plomb"), privirea coboară apoi în curtea mare ("Les pavés de la cour étaient nets..."') apoi în curtea interioară, descrisă amănunţit ("...un verger d'arbres à fruits, ensuite un parterre de fleurs...").

La Maupassant, o metaforă esenţială unifică tabloul ("La jetée courte et blanche qui les avalait comme une bouche"), compus dintr-o aglomerare, numai aparent haotică, de corăbii felurite. Viziunea panoramică este şi mai clară la Zola, care priveşte satul de la o mare înălţime şi, după ce notează elementele sesizante ("quelques maisons, faites de pierres sèches et de planches maçonnées..."') coboară la detalii din ce în ce mai reduse ca dimensiuni ("des bandes de poules, fouillant la paille... un grand chien noir qui semblait le garder"). După ultimele cuvinte ale autorului, înţelegem că un pasaj s-a încheiat şi că turul logic a fost parcurs. Fragmentele de roman citate au o acuzată valoare cognitivă: în ciuda unor notaţii personale, cu savoare inedită, cum ar fi cele ale lui Maupassant – în ciuda mentalităţii cromatice profund diferite –, cei trei romancieri evocaţi păstrează în permanenţă distincţia dintre *principal* şi *secundar*. O frază cuprinzând o observare de ansamblu deschide fiecare paragraf, o notaţie de amănunt îl încheie.

Structura poemelor în proză este complet diferită: fiecare frază a lor notează un detaliu izolat de celelalte. Principiul călăuzitor al frazelor poemului este discontinuitatea.

La Baudelaire, după fraza „Si tu pouvais savoir tout ce que je vois", urmează o enumerare complet imprevizibilă, al cărui principiu intern are a fi tocmai frustrarea aşteptării. Poemul lui Rimbaud reprezintă, de asemenea, o suită de acţiuni obscure şi fără sens ("La première entreprise fut une fleur... Je ris au wasserfall blond... Alors je levais un à un les voiles... Je l'ai dénoncée au coq"). Finalul poemului *Aube* înseamnă un caz unic în textele citate: ruperea

Scanned with OKEN Scanner

declarată şi intenţionată a logicii gramaticale este totală. După o relatare la persoana I singular, se trece brusc şi fără motiv evident la persoana a III-a plural ("L'aube et l'enfant tombèrent..."). Cât despre Laforgue, separarea fiecărei observaţii se face cu brutalitate, iar apropierile sunt căutat bizare ("Les fiacres pris en automne... boulangeries s'entreouvrant comme de mauvais lieux... Le lever vinasse des quais"). Frazele caută să întunece parcă intenţionat ordinea logică subiacentă a textului – etapele unei plecări din oraş. Autorul se concentrează obstinat asupra detaliilor celor mai puţin semnificative de pe parcurs.

2. *Fraza armonioasă şi fraza eliptică* sunt alte două trăsături incompatibile ale unui text în proză şi care-şi împart distinct speciile literare în discuţie. Fraza romanescă în varianta lui Flaubert poartă clar marca epocii clasice, păstrând scheletul canonic:

Subiect (Atribut) – Predicat – Obiect.

Inversiunile privesc numai determinantul şi determinatul şi nu alterează formula fundamentală („Le père et la mère de Julien habitaient un château"; „Les quatre tours aux angles avaient des toits pointus"; „Les pavés de la cour étaient nets comme le dallage"; „Des longues gouttières crachaient l'eau des pluies" etc). La Maupassant, în ciuda inversiunii iniţiale („Et l'on voyait...") şi a gerundivului cu funcţie predicativă („accourant de tous les points"), schema rămâne aceeaşi. Cât priveşte pe E. Zola, fraza sa se apropie mult de forma tip, mai ales prin lipsa determinărilor pletorice, proprii textului lui Flaubert („Le prêtre, les yeux éblouis, abaissa les regards"; „Elles etaient au nombre d'une trentaine"; „Seules, des bandes de poules allaient et venaient").

Poemele în proză citate personifică trei etape succesive în sfărâmarea ordinii tradiţionale a frazei. Baudelaire mai păstrează legătura cu fraza clasică, alternând-o însă aproape imperceptibil: începând cu a doua jumătate a poemului, subiectul nu se mai află niciodată pe primul loc, fiind înlocuit prin determinarea spaţială, esenţială („Dans l'océan de ta chevelure..."; „Dans les caresses de ta chevelure..."; „Dans l'ardent foyer de ta chevelure...").

Faţă de poemul baudelairian, tributar încă normelor expresive clasice, revoluţia împlinită de Rimbaud este cu atât mai uşor observabilă. Poemul *Aube* reprezintă o şocantă contrapunctare între fraze clasice („L'eau était morte"; „Les camps d'ombre ne quittaient pas

Scanned with OKEN Scanner

la route du bois") şi intempestive apariţii stridente de eliziuni („Dans l'allée, en agitant les bras"; „Par la plaine, ou je l'ai dénoncée au coq"). Ultima inovaţie este marcată de Laforgue, care renunţă chiar la semnul gramatical definitoriu al frazei – predicatul. O specie literară în care abaterea de la norma sintactică a devenit ea însăşi o normă spune mult despre reforma esenţială a limbajului, a cărei consecinţă a fost naşterea poemului în proză.

„Atomizarea" unităţilor lexicale (discutată sub punctul *a*) are, în plan sintactic, un corespondent în „atomizarea" frazelor şi a propoziţiilor. În urma lecturii, avem certitudinea că fragmentele de roman se constituie în jurul unei idei şi că ar fi extrem de dificilă o subîmpărţire. Legătura dintre frazele poemului, mai laxă în aparenţă, este însă mai adâncă şi mai subtilă: nu se poate renunţa la nici una dintre fraze, deoarece toate par alcătuite din aceeaşi substanţă. Romanul lasă impresia că s-a constituit prin observare; poemele în proză, în marea lor majoritate, urmează logica visului şi au toate atributele spaţiuiui oniric, aşa cum a fost definit de Freud: zone izolate într-un flux continuu, separate prin spaţii goale.

3. *R i t m u l* sau absenţa lui constituie o altă deosebire pertinentă la nivel sintactic. Vorbind despre ritm, avem în vedere accepţia sa plenară, adică totalitatea elementelor ce conferă poemului în proză o factură *iterativă*. În această perspectivă, poate exista un ritm fonetic, după cum poate exista şi un ritm „gramatical", intern, dat de revenirea unor anumite construcţii. O atenţie specială va fi acordată, la acest capitol, paralelismului care constituie „începutul simplu al prozei ritmate"[1].

Contrar părerii obişnuite, romanele pot avea fraze construite după principiul ritmic, însă acestea au de cele mai multe ori la bază un procedeu „fizic", adică exterior. Ritmicitatea poemului este internă şi fundamentală, antrenând infinit mai mult decât stratul fonetic al comunicării. Iată o frază din Flaubert:

...et sur les bords des fenêtres, à tous tes étages, dans un pot d'argile peinte, un basilic ou un héliotrope s'épanouissait.

Împărţită pe fragmente marcate prin pauza de dicţie naturală, fraza arată astfel:

„et sur les bords des fenêtres" – octosilab dactilic
„à tous les étages" – cinquosilab ascendent

[1]Paull Franklin Baum, *The Other Harmony of Prose*, Duke Univ. Press, 1952, p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

„dans un pot d'argile peinte" – „sennario" anapestic
„un basilic ou un héliotrope" – decasilab
„s'épanouissait" – cinquosilab ascendent.

Flaubert distribuie programatic silabele accentuate şi neaccentuate în chip armonic, după cum rezultă din nenumăratele mărturii cuprinse în corespondenţa sa. Totuşi, nu se va confunda niciodată un astfel de ritm, tradus în simpla recunoaştere de metri poetici, cu ritmul poemului în proză, ale cărui principale componente sunt următoarele:

– formulele iniţiale şi finale au un caracter poematic evident: la Baudelaire, ele încep şi încheie poemul („Laisse-moi respirer longtemps, longtemps..."; „Laisse-moi mordre longtemps tes tresses..."). În poemul lui Rimbaud, singurele fraze scurte sunt cele care inaugurează şi încheie poemul („J'ai embrassé l'aube d'été" şi „Au réveil il était midi");

– structura strofică semnifică aplicarea principiului recurenţei în interiorul poemului: situaţia cea mai limpede este cea din poemul lui Baudelaire, unde, după introducere şi după paragraful al doilea, fragmentele corespund perfect strofelor dintr-un poem liric; „ritmul gramatical", provenit din succesiunea propoziţiilor având aceeaşi schemă sintactică, există cu deosebire în poemele lui Baudelaire şi Laforgue. În aceste cazuri, schema sintactică merge uneori până la identitate. Partea esenţială a poemului baudelairian se transformă în „poezie albă"; însăşi existenţa unei cunoscute poezii care utilizează motivele enunţate aici (*La chevelure*) ilustrează convingător latenţele poetice ale textului;

– ritmul celor două poeme amintite mai sus este diferit de cel al poemului lui Rimbaud. Şi acesta din urmă are o structură care aminteşte poezia, însă, în timp ce poemul baudelairian era echivalentul aproape perfect al poemului tradiţional, *Aube* echivalează, în planul prozei poetice, poezia simbolistă în vers liber. Aproape toate versetele încep cu *Je* („Je ris au wasserfall..."; Je reconnus..."; Je levai un à un les voiles; Je la chassai..."; Je l'ai entourée avec ses voiles" etc.), dar dispunerea lor este capricioasă, savantă, încălcând regulile tacite ale unei dispuneri strofice obişnuite. Tot aşa precum versul liber nuanţează noţiunea de ritm, poemul rimbauldian ritmicizează paragraful, construindu-l pe baza persoanei I singular.

În concluzie, la nivel sintactic, deosebirea esenţială dintre roman şi poem poate fi simbolizată prin fraza amplă şi clară a romanului, în opoziţie cu fraza simplă şi eliptică a poemului. Desigur, simplitatea acesteia din urmă este o simplitate lacunară, creatoare de for-

Scanned with OKEN Scanner

mule interpretabile, asupra cărora se revine. Pe când, în ciuda complexității ei, fraza romanului este fluentă, fraza simplă a poemului va fi mereu înconjurată de o zonă a incertitudinii, va fi intenționat ambiguă. Față de discursul coerent al fragmentului de roman, poemul în proză apare drept o eliptică inscripție lapidară.

c. Nivelul figurativ

1. Romanul conține numai „figuri de gândire" („figures de pensée", în terminologia curentă din epoca clasică), pe când poemul în proză cuprinde toate figurile vechii retorici, întocmai ca și poezia, cu alte cuvinte, *figurile de sunet, figurile de cuvinte, figurile gramaticale* și *figurile de gândire* (*sau tropii*), într-o formă mult mai complexă.

Categoria tropilor specific romanului este extrem de restrânsă: comparația și, uneori, personificarea. La Flaubert, apropierea termenilor comparați se face într-o zonă intenționat neutră („Les pavés... étaient nets comme le dallage d'une église"); la Maupassant, grija de a evita banalul se face simțită mai mult în construcția comparației („la jetée courte et blanche qui les avalait comme une bouche"). Înrudit stilistic cu Flaubert, textul lui Zola fuge intenționat de *figurae*, oferind o frază nudă și transparentă.

Dacă vedem în personificare o categorie subjacentă a metaforei, înțelegem și mai bine limitele metaforizării din romanul realist. Asupra comparațiilor din Maupassant și Zola vom reveni ulterior.

Poemele în proză cuprind toate categoriile de figuri retorice, deși în proporții și cu semnificații diferite. Astfel, de exemplu, figurile de sunet apar sub forma aliterațiilor („je retrouve la langueur des longues heures" – Baudelaire) sau a rimelor interioare („un rêve plein de voilures et de mâtures" – idem). Figurile de cuvinte și figurile gramaticale au fost deja evocate la analiza vocabularului și a compoziției poemelor în proză. Cât privește figurile de gândire, ele se situează sub semnul metaforei, introducând de la început o diferență esențială între cele două specii. Metafora „părului", atât de specific baudelairiană, sau metafora „zorilor" din *Aube* dau sensul poemelor respective, încadrându-le unei categorii aparte de limbaj.

2. *Metaforizarea limbajului* poematic, înrudirea pe această cale a poemului în proză cu poezia epocii respective, poate fi exprimată și în alți termeni: figurile sunt *explicite* în textul romanului și *implicite* în cel al poemului în proză. În continuitatea

Scanned with OKEN Scanner

mesajului literar reprezentat de roman, figurile sunt excepţii, menţionate ca atare, în timp ce poemul în proză are fondul verbal compus tocmai din asemenea „excepţii".

Astfel, comparaţiile nu sunt niciodată lipsite de marca gramaticală obligatorie în roman (adverbul *comme* la Flaubert şi Maupassant). Când o figură mai puţin obişnuită, cum ar fi personificarea, apare în romanul realist, ea este *dublu marcată*, întărindu-i-se caracterul de excepţie. Dubla marcare a figurii este un argument suplimentar cu privire la „raţionalizarea" textului românesc.

I II

– ...*cet ogre* dévorant, *qui, de temps en temps, semblait* repu – *Maupassant.*

I II

– *Les steamers* hâtifs s'enfuyaient *à droite* – *Maupassant.*

I

-*les bâtiments à voile*... demeuraient *immobiles*,

II

tout en s'habillant *de la grande hune au petit perroquet, de toile blanche* – *Maupassant.*

I II

– *les portes*... bâillaient complaisamment – *Zola.*

I

– *Un grand chien noir, assis sur son derrière, à l'entrée du vil-*

II

lage, semblait le garder – *Zola.*

Sublinierile marchează acele cuvinte care poartă marca + [uman]; zona figurativă a acestor fraze este cu atât mai extinsă, cu cât între cei doi termeni se interpun mai multe cuvinte.

Semnalăm prezenţa remarcabilă a verbului *sembler* în trei din cele cinci exemple: aceasta constituie o pregătire semantică inevitabilă a figurii de stil care urmează, iar romancierul are întotdeauna prudenţa de a marca distincţia dintre zona realităţii romanului şi cea a imagisticii.

Poemul în proză a asimilat însă organic lecţia simbolistă; nu mai există nici o pregătire prealabilă introducerii figurilor, după cum figurile din zona metaforei nu mai sunt dublu marcate. Dacă la Baudelaire comparaţiile există încă în număr relativ ridicat şi sunt construite după toate regulile, la ceilalţi autori situaţia se schimbă. Chiar

Scanned with OKEN Scanner

în poemul baudelairian, emanciparea imagistică se face simţită printr-o suită de metafore care compun o lume izolată de cea obişnuită:

secouer les souvenirs dans l'air;
Mon âme voyage sur le parfum;
Tes cheveux contiennent tout un rêve;
Dans l'océan de ta chevelure;
Dans la nuit de ta chevelure;
Sur les rivages duvetés de ta chevelure.

Poemul conţine însă şi un exemplu de utilizare a verbului *sembler*: *„il me semble que je mange des souvenirs"*; formula aceasta anulează pe jumătate ineditul imaginii şi exprimă aproape simbolic relaţia cu un limbaj poetic revolut.

Poemul rimbaldian se distinge printr-o îndrăzneală imagistică superioară: atmosfera metaforică este cu mult mai densă, într-o fază deja eliptică, fără minima motivare interioară de la Baudelaire. Metafora personificatoare pe care este construit poemul *Aube* nu mai reprezintă o figură izolată într-un lanţ logic, ci îşi pune pecetea asupra fiecărei fraze. Întregul poem apare „săpat" într-o substanţă metaforică specifică. Metafora este însăşi condiţia existenţei lui.

Analiza întreprinsă până acum nu poate duce decât la o singură concluzie: poemul în proză reprezintă o structură prozastică închisă, în care specificul mesajului literar apare extrem de vizibil şi, pentru a spune astfel, în stare pură. Am ales intenţionat exemple din literatura franceză (deşi concluziile sunt valabile pentru orice limbă), deoarece romanele cele mai reuşite ale realismului sunt, în Franţa, *perfect contemporane* cu primele poeme în proză. Deosebirea de esenţă apare astfel cu claritate, neacoperită de nici o aluviune istorică ulterioară. Situaţia aceasta poate fi întâlnită cu greu în alte literaturi şi, mai ales, în literatura noastră, unde primele poeme în proză propriu-zise se situează în jurul anului 1900.

Comparaţia a evidenţiat forma deschisă pe care o prezintă romanul, nu numai prin referire la întreaga operă din care fragmentul era extras, ci prin considerarea speciei ca atare. Desigur, dichotomia înfăţişată aici nu are caracter absolut şi ar fi greşit să considerăm că romanul, ca specie, nu ar prezenta trăsăturile mesajului literar obişnuit. Numai că, în timp ce cuvintele fragmentelor romaneşti citate le-am putea numi „semne" ce trimit la alte „semne" absente, în timp ce *„signifié*-ul" romanului este lumea imaginară a întregii structuri romaneşti, poemul în proză este o realitate indivizibilă, în care cu-

Scanned with OKEN Scanner

vintele sunt „semne" ce trimit la ele însele. Cuvintele oricăruia dintre poemele amintite au relațiile mai mult sau mai puțin vizibile cu *toate* punctele semnificative ale poemului. În poemul în proză, cuvintele sau figurile de stil importante sunt, în orice moment, punctul de incidență al cunoscutelor axe jakobsoniene: fiecare ar putea fi numit „semn de gradul doi". Rețeaua solidă, formată de această actualizare *in praesentia* pe care o realizează termenii poemului, ridică întreaga bucată la generalitate, atingând treapta deplinei autonomii. Prin urmare, studiul poemului în proză devine o fertilă meditație asupra condiției poetice însăși: această specie simbolizează aproape perfect specificul mesajului poetic în sine, reprezentându-l în același timp, semnificativ.

Ne-am ocupat, în acest capitol, cu deosebire de poemul în proză; el încununează, cronologic, proza poetică românească din secolul al XIX-lea. În literatura noastră, el va apărea – așa cum am spus – abia spre finele secolului și va reprezenta racordarea definitivă a prozei lirice românești la tradiția europeană. O parte a paginilor ce urmează este închinată gestației îndelungi, uneori eșuate, care produce primele piese autentice în domeniul lirismului prozastic. Cercetătorul poemului în proză are avantajul unui material extrem de variat, concentrând în câteva bucăți o evoluție ce a durat pe alte meridiane secole întregi. Studiul prozei poetice românești este deci, prin forța lucrurilor, cel al *maturizării* prozei noastre artistice în genere.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

PRIMELE PROZE POETICE: MEDITAȚIILE ÎN PROZĂ

Putem considera meditația semi-originală *Scrisoarea unui sihastru din munții Carpați asupra simțirilor la începutul anului nou*[1], nesemnată, apărută în 1832, în Moldova și aparținând, după toate probabilitățile, lui Asachi, drept prima pagină de proză poetică românească. Acest exercițiu stilistic primitiv, melopee întunecată și cadențată pe străvechea temă *vanitas vanitatum*, avea să inaugureze o remarcabilă serie de opere romantice în proză, încă prea puțin cunoscute, făcute să reprezinte atmosfera romantismului extrem. Cititorul periodicelor românești din prima jumătate a secolului trecut va fi surprins de o prezență hibridă – *meditația în proză*, specie aflată la jumătatea drumului între proza lirică și eseul filozofic. În proza noastră romantică, meditația ocupă, statistic, primul loc: cu greu se poate găsi vreo revistă care să nu insereze, obscur, între notițele de politică externă și anunțurile domestice, meditații în proză. Noua specie atacă constant marile teme ale epocii romantice; ireversibilitatea timpului, raportul dintre uman și divin, locul omului în univers, un dispreț manifest față de orice preocupare contingentă.

Indiferent de autor sau de anul apariției, meditația romantică din prima jumătate a secolului este ușor de recunoscut printr-un sunet aparte, prin nelipsita pedală gravă:

„Zile fugătoare! Ani repezi! Cu nerăbdare așteptăm începutul anului, întornarea primăverei înflorite și, iată, suspinăm: anul, primăvara au trecut! Cele ce până a nu veni numărăm lună, an – după ce au trecut le numim minute.

Copilul cere timpul juniei, junele oftează după vârsta bărbăției: prea iute vine timpul, repede ajunge vârsta, și nu târziu cu întristare aruncăm ochii în trecut ca într-un vis.

---

[1] *Albina românească*, an. IV (1832), nr. 1 (3 ian.), p. 4, și nr. 4 (14 ian.), p. 16. Inspirată, ca și meditațiile lui Heliade, de cartea lui Heinrich Zschokke, *Stunden der Andacht zur Beförderung*, v. N. A. Ursu, *O sursă necunoscută a meditației în literatura română*, *Cronica*, an XV (1980), nr. 49, 5 dec.

Scanned with OKEN Scanner

Astă stăruinţă a muritorilor este nemărginită, dişi cursul oamenilor este mărginit. Despre lucrările şi giucăriile lor s-ar cuveni a giudeca că nu-i moarte pe lume. Vedem trecând din viaţă verguri, juni şi bătrâni. Ni se pare că numai acie, iar nu şi cii rămaşi sunt muritori, ca ostaşul carile văzând spre dreapta şi spre stânga căzuţi companionii săi cântă viers de biruinţă ca cum numai el ar fi câştigat faima triumfului." (Gh. Asachi, *Meditaţie, Albina românească*, XVI [1844], n. l, 2 ian., p. 1-2.)

–„Am trecut prin mijlocul ţintirimului şi era de tot pustiu, m-am oprit puţin lângă un mormânt şi m-am simţit pătruns de o adâncă cugetare. Eram pe lume şi faţă-n faţă cu nimicnicia lumii. Eram singur şi toate acele ce mă încungiura sta nemişcate şi mute. Lumina cea slabă a zilei de abie străbătusă în acest deşert al odihnei şi lucoarea sa cea albindă, furişată de printre nori, luneca de pe o cruce pe o piatră, pe o movilă goală de mormânt. Aura dimineţii cea răcoroasă se legăna pe deasupra acestor lăcaşuri paşnice şi peste simbolurile cele religioase îngânând un murmur misterios." (D. Gusti, *Sâmbăta Moşilor, Albina Românească*, XIX [1847], nr. 38, 15 mai, p. 149-150).

Apartenenţa acestor texte la proza poetică se impune înainte de toate intuiţiei; lamentaţia gratuită, în căutare de efecte, nu se sprijină pe nici o naraţiune; fibra epică lipseşte cu desăvârşire, iar multitudinea procedeelor neobişnuite în proză (formule iterative, frază ritmică etc.) fac de la început din „meditaţie" o apariţie insolită.

Meditaţia în proză ţinteşte, prin definiţie, cerul generalităţii şi respinge aproape întotdeauna detaliile concrete; exprimarea se dovedeşte uneori pedestră, alteori elevată, dar pretenţiile sunt, în toate cazurile, exorbitante. Alt fapt surprinzător este răspândirea speciei la toate nivelurile literaturii: scriu meditaţii în proză atât autori perfect obscuri, de tipul lui N. Velia, Pavel Vasici-Ungureanu sau St. Stoica, cât şi prozatori consacraţi, ca Asachi sau Heliade. *Le mal du siècle* nu face mai puţine ravagii pe ţărmurile Dunării decât aiurea. Tipărite anonim sau iscălite numai cu iniţiale, rămase în manuscris, aproape niciodată reeditate, meditaţiile romantice în proză au aspectul unui exorcism literar necesar, materializează energii de lamentare nebănuite. Remarcabila lor răspândire[1], ca şi lipsa de notorietate literară ce le înconjoară până azi, sunt două fapte aparent greu de explicat. După o epocă de maximă înflorire (1830-1850), când proza cadenţată şi sumbră a meditaţiilor pare cultivată cu fervoarea dată de recenta descoperire, producţia abundentă transformă inovaţia în manierism stilistic. După 1850, paginile de meditaţie în proză au un caracter anacronic, prin re-

[1] Vezi Nestor Camariano şi Ovidiu Papadima, *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti*, Buc., Editura Academiei, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

petarea la infinit a aceloraşi procedee simpliste. Explorând domeniul, ne oprim la faza privilegiată (1830-1850), când meditaţia în proză a oferit o faţetă inedită a romantismului nostru de primă generaţie. Poziţia singulară a meditaţiei în proză necesită o explicaţie ceva mai complicată, care să pornească de la configuraţia literară a epocii în general. Paranteza pe care trebuie să o deschidem ne antrenează într-un excurs despre originile culturii noastre moderne.

În deceniile 1830-1850, cultura română oferea toate trăsăturile unei înnoiri substanţiale; se poate afirma, fără exagerare, că tradiţia literară autohtonă era supusă unei transformări totale, că o întreagă literatură de spirit european se năştea *ex nihilo*. Dacă primele trei decenii ale secolului oferiseră spectacolul unei eterogenii perfecte (tradiţionalul Barac este contemporan cu Asachi, autor de poezii în tipare italice, iar ultimii cronicari de tip medieval scriu în acelaşi timp cu Iancu Văcărescu, autor de sonete în alexandrini francezi), după 1830 se produce separarea uscatului de apă, iar modernizarea literaturii cunoaşte un ritm trepidant. De acum încolo, cultura română poartă însemnele culturii europene: la 1840, de exemplu, un nou tip de literatură, având vechime de numai un deceniu, a reuşit să se impună, împingând spre periferia interesului tot ce nu avea suflu neolatin. Or, o cultură începătoare, aşa cum era în acel moment cultura noastră, se distinge de o cultură evoluată prin anumite note specifice, dintre care, pentru necesităţile demonstraţiei, o vom reţine pe cea principală.

Trăsătura esenţială a unei istorii incipiente este sensibilitatea faţă de opoziţia scris/oral: marcarea faptului de cultură prin scris, extragerea lui din masa faptelor non-culturale, rămase în spaţiul larg al oralităţii sau al interesului practic, s-a produs de prea puţin timp şi nu şi-a epuizat consecinţele. Faptul de cultură se defineşte acum prin fixarea în scris, destinată eventual publicării – faptele obişnuite nu se consemnează în scris sau sunt consemnate neatent în acte obişnuite. Pentru a te încadra culturii – deci pentru a scrie, în sensul evoluat al termenului – trebuie să te supui unor reguli, să accepţi un cod. Pagina scrisă literar este de la început angrenată într-un circuit diferit de cel al însemnărilor cotidiene. Este vorba de o diferenţiere instinctivă şi permanentă între faptul de vorbire şi faptul de cultură.

În această diferenţiere, influenţa apuseană a jucat un rol determinant: a te încadra liniei noi însemna a respecta în scris o mulţime de reguli, începând de la un anumit lexic (neologismele franceze şi italiene aveau un caracter obligatoriu în anumite stiluri) şi până la sintaxa simplă şi logică, calchiată după cea franceză. Din opoziţia scris/oral, decurge opoziţia cu adânci consecinţe modern/vetust. Legarea ele-

Scanned with OKEN Scanner

mentelor novatoare de însăşi ideea de scris s-a produs oarecum de la sine. Această delimitare tranşantă a fost imens facilitată de faptul că influenţa occidentală s-a exercitat primordial prin intermediul cărţii şi al scrisului; oricât de numeroase ar fi fost contactele directe, ele rămân net inferioare, numeric şi calitativ, celor realizate prin intermediul paginii tipărite. După 1830, a scrie, în sensul deplin al cuvântului, înseamnă din ce în ce mai mult a te ataşa liniei noi, de provenienţă europeană; direcţia occidentală a sfârşit prin a-şi anexa definitiv domeniul scrisului.

O primă consecinţă a fost căderea în zona non-culturii sau a semi-culturii a tot ceea ce reprezenta tradiţie locală, influenţă fanariotă, ev mediu întârziat. Tot ceea ce amintea trecutul a fost catalogat simplist drept „non-cultural": dacă pe la 1820–1825 exista încă o cultură medievală târzie, chiar şi în forme degenerate[1], doar un deceniu mai târziu ea va dispărea aproape complet. Formelor literare intermediare, de tipul scrierilor lui Anton Pann, li se va refuza, printr-un impresionant consens, calitatea de literatură propriu-zisă, simţindu-se instinctiv inaderenţa lor la spiritul epocii.

Este necesară o precizare: momentul 1830 trebuie înţeles ca o criză semnificativă, nu ca dată a unui cataclism inexplicabil. Forţe interne care să anunţe noua direcţie occidentalizantă şi filogalică minau cultura feudală tardivă încă de la finele secolului precedent. Urme de influenţă apuseană au fost detectate cu multe decenii înaintea momentului amintit şi ele s-au legat deseori de cultura grecească, predominantă în Muntenia epocii fanariote. Nu e însă mai puţin adevărat că abia cu anul 1830 se poate vorbi de o schimbare vizibilă; toate forţele ce acţionau subteran ies la iveală şi reforma decisivă se împlineşte rapid.

Iată cum reprezentăm schematic situaţia culturii noastre la începutul deceniului al patrulea, plecând de la distincţia metodologică fundamentală enunţată mai sus:

SCRIS – OCCIDENTAL, MODERN, LITERATURĂ „ÎNALTĂ"

ORAL – AUTOHTON, ARHAIC, LITERATURĂ „OCAZIONALĂ"

Speciile literare se vor plia acestei scheme, conştient sau instinctiv, urmând calea de mult bătută pe care s-a angajat orice literatură la primii paşi: nu ne vom mira, deci, că schema categorială a speciilor literare este extrem de simplă, pentru deceniul 1830–1840.

---

[1] Al. Duţu, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul* XVIII, Buc. E.P.L., 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Forma limbajului reprezentată prin *poezie* a tins, în epoca modernă, să materializeze însăşi ideea de scris. Atunci când îşi aşterne gândurile pe hârtie, căutând să depăşească un scop practic şi să se ridice deasupra momentului, orice om îşi transformă instinctiv limbajul, opunându-l celui oral. *Scriind*, acelaşi om artificializează limba, utilizează termeni sau construcţii neobişnuite faţă de modul adresării curente. Cu alte cuvinte, cel ce scrie creează *monumentul*, opunându-l *documentului*; faza *monumentală* a unei limbi este momentul de naştere a limbii literare, iar diferenţierea *monumentul-documental*, premisa oricărei literaturi[1]. Limbajul *monumental* al epocii paşoptiste împrumută construcţii şi termeni neologici, utilizează proaspătul arsenal neolatin cu care se înzestra limba; de aceea, româna monumentală se va diferenţia din zi în zi mai mult de româna documentală, devenită instrumentul scrierilor particulare sau de afaceri, al literaturii fără pretenţii. La 1840, monumentalul este neologistic, iar documentalul autohton.

Prin exigenţele sale de ordin prozodic, poezia rămâne cea mai frapantă formă de limbaj monumental; prin limbajul ei „antinatural" prin sintaxa forţată de reguli metrice şi ritmice, poezia se deosebeşte în cel mai înalt grad de limbajul cotidian. În epoca de care ne ocupăm, meditaţia romantică lamartiniană, de întinsă vogă până în deceniul al şaselea al secolului trecut, reprezenta poezia în sensul elevat al termenului. În sistemul literar produs prin opoziţia scris/oral poezia era chemată în chip firesc să ocupe cel mai înalt rang. La polul opus, se plasează proza, în sens general, adică naraţiuni inspirate de cotidian, nuvelistica pe teme curente – în fine, toate variantele scriiturii desemnate cu calificativul de *faptică*. Completând schema cu noi date, obţinem:

PROZĂ	OCCIDENTAL, MODERN LITERATURA „ÎNALTĂ"	POEZIE
ORAL	AUTOHTON, ARHAIC, LITERATURA „OCAZIONALĂ"	SCRIS

„Relatinizarea" culturii româneşti, petrecută în prima jumătate a secolului trecut, este un fapt fără analogie în istoria noastră şi depăşeşte în amploare şi importanţă tot ceea ce ar putea fi invocat ca exem-

[1] Paul Zumthor, *Langue et techniques poétiques a l'epoque romane*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 31-36

Scanned with OKEN Scanner

plu. Influenţa greacă din secolul al XVIII-lea, de exemplu, sau oricare alt fapt similar nu a schimbat din temelii instrumentul însuşi al comunicării literare, limba literară. Noi utilizăm astăzi, cu mici transformări, limba ale cărei baze au fost puse la 1830. Oricât ar fi de dificil sesizabilă *a posteriori* revoluţia de la 1830, ea a afectat structura intimă a literaturii noastre, care, din acel moment, schimbă direcţia[1]. Dacă ar fi să recurgem la o analogie, ne-am opri la secolul al XVI-lea francez. Relatinizarea pe cale cultă a limbii literare franceze în secolul Pleiadei prezintă o situaţie asemănătoare. Bazele limbii franceze literare contemporane au fost puse atunci, iar limba poetică a lui Ronsard se aseamănă mult mai mult în structura ei intimă cu cea a lui Claudel, de care-l despart patru secole, decât cu limba unui Charles d'Orléans sau Commynes, care au trăit cu mai puţin de un secol înainte. Chiar dacă această renaştere lingvistică nu a beneficiat de la început de un mare talent poetic, ea a afectat în întindere şi în adâncime resorturile esenţiale ale limbii, şlefuind instrumentul de lucru al lui Racine. Paralelismul cu epoca Pleiadei se poate susţine în continuare: paşoptiştii nu suportă comparaţie, la nivel valoric, cu Eminescu, dar atât Racine, cât şi Eminescu au scris în limba edificată de înaintaşii lor imediaţi şi au fost beneficiarii principali ai reformei operate cu puţin timp înainte. După cum a devenit un loc comun afirmaţia despre noua cultură franceză născută în Renaştere prin relatinizare savantă, tot astfel – credem – va trebui să se impună cu tăria unui loc comun ideea că în prima jumătate a secolului trecut s-a născut, prin relatinizare savantă, o nouă cultură românească.

Am afirmat, de exemplu, că „poezia înaltă" este reprezentată prin excelenţă de elegia lamartiniană: putem veni cu amănunte în ceea ce priveşte originea acestei inovaţii, care a modificat structural versul cult românesc. Elegiei lamartiniene i se dedică sensibilul Cârlova, filozoful Alexandrescu sau temperamentalul Heliade: imediat însă ce cultivă meditaţia nocturnă, ei încep să scrie opere suspect de asemănătoare între ele. Până spre 1850 (Alecsandri publică *Doine şi Lăcrămioare* în volum în 1853), lirismul înalt n-a găsit o formulă directă şi netrucată; pentru prima generaţie de poeţi români moderni, poezia înaltă apare obligatoriu drapată în faldurile nou descoperitului alexandrin[2].

---

[1] Începe etapa „instituţionalizării culturii", cf. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Buc., Minerva, 1978, pp. 434 sqq.

[2] Pentru prozodia de origine lamartiniană, v. Vl. Streinu, *Versificaţia română modernă*, Buc., E:P:L:, 1966, pp. 122 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandrinul românesc s-a născut atât din tiparul limbii, cât şi din cauza imposibilităţii primilor noştri poeţi de a se ridica imediat la formula criptică a versului propriu-zis. Justeţea acestei explicaţii este dovedită şi de faptul că ea nu se limitează la cazul lui Heliade, ci se poate aplica oricărei traduceri din epocă. Colaboratorul lui Heliade, Crupenski, iubitor al lui Lamartine, procedează la fel; C. Negruzzi, poate cel mai talentat traducător din franceză, oferă un caz-limită prin traducerea a *două* strofe originale din *Şalul negru* de Puşkin prin *şase* strofe. Adevărul curent potrivit căruia neîndemânarea se caracterizează prin discursiv, iar perfecţiunea prin sintetic găseşte un argument suplimentar în situaţia traducerilor în româneşte din prima jumătate a secolului trecut.

O chestiune de principiu ce apare dacă admitem ultimele consecinţe ale dichotomiei de la care am plecat poate fi formulată astfel: este posibil ca o literatură aflată la începuturile ei să aibă atât de clare distincţiile, să vorbim aproape de un „clasicism" intuitiv? Răspunsul nostru este, cu toată convingerea, afirmativ. Debutul unei culturi sau al unei faze din istoria culturii nu are loc, cum s-ar putea crede, sub semnul dezorganizării creatoare: *începuturile sunt pretutindeni rigoriste.* Începuturile literaturii noastre vor fi caracterizate, la rândul lor, prin simetria angulară a speciilor literare, prin lipsa teritoriilor intermediare. Registrul meditaţiilor în proză, de care ne ocupăm, este mereu grav şi nu îngăduie nici cea mai nevinovată fentă ludică. Efortul creator al generaţiei a dus la naşterea unei literaturi *ex nihilo*, dar această naştere nu se putea realiza sub zodia ambiguităţii.

Iată deci că opinia potrivit căreia clasicismul este în mod obligatoriu faza a doua a unei culturi trebuie nuanţată şi corectată. Cel puţin în cazul de faţă, fetişismul legilor şi al categoriilor ocupă primul plan, iar inovaţia constituie mişcarea a doua. În prima fază, *preluarea* se află pe primul plan, în timp ce faza următoare se defineşte printr-o acută *prise de conscience*, ce echivalează cu impulsul organic către diferenţiere. Căutând explicarea apariţiei unor forme literare, nu pierdem din vedere că literatura ia naştere numai în clipa când instinctul estetic nativ simte nevoia de a se încadra unei tradiţii, doar atunci când are loc revelaţia formei.

Ilustrarea a tot ceea ce s-a expus teoretic până acum poate fi făcută cu ajutorul meditaţiei în proză. Deşi nu a existat nici un scriitor care

---

[1] Despre „pragul" 1830, v. Al. Duţu, *Cultura română în civilizaţia europeană modernă*. Buc., Minerva, 1978, pp. 207 sqq.

[2] Termenul „arhaic" implicat în „seria prozei" semnifică, în cazul de faţă, „element existent în literatura anterioară".

Scanned with OKEN Scanner

să fi cultivat exclusiv această specie, puritatea ei a fost menținută în permanență. Russo are vocație primordială de memorialist, dar scrie și proza poematică din *Cântarea României*; Heliade este un prozator al faptului brutal, dar scrie și pagini lamennaisiene în *Souvenirs et impressions d'un proscrit*; Asachi s-a manifestat în deplinătatea talentului său doar în proza meditativă, dar a scris și nuvele etc. Aceeași este situația în poezie, unde distincția *înalt – obișnuit* este pretutindeni evidentă: Heliade, romantic retoric, scrie și fabule în metru folcloric, preromanticul Negruzzi compune undeva un *Cântec vechi*, între manuscrisele severului Gr. Alexandrescu găsim și o culegere de cântece oltenești. În conștiința literară ulterioară, fiecare dintre aceștia a intrat însă ca purtător al unei singure etichete.

Din cele spuse până acum, a reieșit, sperăm, necesitatea internă căreia i-a corespuns apariția meditației în proză. În favoarea unei ipoteze organice, poate fi invocat ca argument și faptul că noua specie a fost cultivată atât de scriitori la curent cu mișcarea literară europeană (Asachi, Heliade, D. Rallet), cât și de amatori în sensul adevărat al cuvântului (N. Velia, Vasici-Ungureanu etc.). Ar fi greu de presupus o creațiune atât de egală cu ea însăși, izolată de orice formă anterioară. Unul dintre elementele puse la contribuție nu putea fi decât proza „înaltă" a epocii anterioare, adică oratoria religioasă. Vestigii ale frazei clasice, amintind figuri ce descind dintr-un îndepărtat *cursus* antic, se găsesc, sub forme atrofiate sau barbare, în meditațiile noastre romantice. În textele scrise imediat după 1830, ele nu ajungeau decât datorită tradiției discursului din epoca imediat precedentă.

Oratoria de amvon a cunoscut o remarcabilă înflorire la noi în veacul precedent: Antim Ivireanul, autor ce îmbină tradiția frazei clasice cu elemente de oralitate, se află la începutul unui glorios șir; desigur, cel mai important dintre aceștia este Chesarie de Râmnic: stihurile la stema țării dovedeau un familiar al literelor latine[1], iar D. Popovici atrăsese de mult atenția asupra lecturii *Enciclopediei*, pe care textele lui Chesarie o probează.

Perioada lui Chesarie, autor netipărit până în primii ani ai secolului al XIX-lea, dovedește trecerea unui interval de timp între influența clasică și prelucrarea ei locală: figurile retorice se adaptează subtil unui ritm interior, iar antiteza, figură predilectă, este învăluită permanent într-un lanț aluziv. Paragraful care urmează poate fi considerat o probă autentică de evoluție stilistică a prozei „înalte" în secolul al XVIII-lea:

---

[1] Al. Duțu, op. cit., p. 164-165.

Scanned with OKEN Scanner

„O veacuri, veacuri, ce învecheşti lucrurile şi prefaci stările! Pravilă veche dintâi iastè dată în toată lumea ca să nască şi să moară, ca să ia începere şi sfârşit toate lucrările. Stăpânul al tuturor n-au voit să fie nici un loc stătătoriu. Toate câte vezi şi te minunezi, prin prefacere au că se duc la pierzare sau la oareşicare schimbare. Vezi acel soare lipseşte, luna pătimeşte şi scade, stelele cad; pogoară-te de la cele din ceriu şi te uită la aier: acesta se preface în tot ceasul şi vine de se face vânt nor şi ploaie; pogoară-te la ape: dintr-acele mari gârle ce le numim noi pururea curgătoare, unele cu totul s-au uscat, altele au schimbat mătcile şi drumurile; însuşi ochianul, lucrul firii cel mare şi tainic, aci de furtuni se înalţă, aci se smereşte, şi când lipsesc furtunile, nu lipsesc de la dânsul vărsările şi cele înapoi curgeri; creşte şi se micşorează în toate zilele pe alocurea, încât poate cineva şi să hotărască cum că iaste odată să se usuce şi să se aducă întru nefiinţă totul."[1] (*Prefaţa la Mineiul* pe ianuarie, 1779)

Ideea centrală a pasajului de mai sus, uneori reprodusă ca atare, va reveni de-a lungul meditaţiilor romantice în dese ecouri caricaturale; suflul ei nu va mai fi religios, iar contextul sentimental determinant va schimba şi atmosfera. Tiparul stilistic este însă uşor de recunoscut.

O excepţională conjunctură stilistic-prozodică şi-a adus contribuţia importantă la naşterea meditaţiei în proză: este vorba de traducerea masivă de versuri în proză ritmată. Această modă, care încetează cu desăvârşire după 1860, se bucură de o răspândire remarcabilă în prima jumătate a secolului. Motivul esenţial îl constituie intermediarul francez după care se traduceau versurile din alte limbi decât cea franceză; în asemenea condiţii, versurile lui Dante, Byron sau Young luau în româneşte forma unor proze ritmate, grupate de paragrafe care echivalau strofele. Cadenţa implicită a frazei, persistenţa principalelor procedee stilistice ale versului, secţionarea pe paragrafe creau un cadru stilistic adecvat meditaţiei în proză. Proza poetică românească sub forma meditaţiei are de la început un caracter savant, aproape artificial, datorită apropierii netăgăduite de poezie. În această nouă specie s-a produs conjugarea aproape neverosimilă a frazei clasice (decurgând din cadenţa retorico-religioasă) cu poezia contemporană, extrem-romantică.

Preocupările meditaţiilor. Poezia paşoptistă românească a fost tentată de marile teme ale romantismului victorios: existenţa umană în cadrul macrocosmosului (infinitul, universul vizibil, moartea) şi în cel

[1] *Ibidem*, p.182.

Scanned with OKEN Scanner

al microcosmosului (istoria locală, suferinţele erotice etc.). Temele lirismului grav erau aproximativ aceleaşi în întreaga Europă, iar chestiunile vitale ale omului modern de la 1830 nu sunau fundamental diferit în franceză sau română. Tradiţia lirică autohtonă, dacă excludem folclorul, era reductibilă la şarade de tipul: „Oglinda de ţi-ar arăta"; marile teme trebuiau, în consecinţă, să fie ilustrate de un suport lingvistic inedit. În alte literaturi, noutatea romantismului nu este atât de evidentă, din punct de vedere lingvistic şi prozodic, ca în literatura română: în timp ce primii romantici cultivă acelaşi străvechi alexandrin, poezia „nouă" a romantismului românesc este inventată de la un capăt la celălalt.

Apare astfel explicabilă timiditatea cu care poeţii atacă temele lirismului major; dacă, pentru moment, abundă poeziile în care ideea se află profund angrenată în istorie, lipsesc aproape complet poezia filozofică propriu-zisă, lirismul ideatic. De-abia poeţii postpaşoptişti (Creţeanu, Sihleanu, Radu Ionescu, Depărăţeanu) sau junimişti de primă generaţie, ca Samson Bodnărescu, vor încerca noile teme şi vor eşua. Este însă un eşec semnificativ.

Pentru moment, în epoca de care ne ocupăm, suflul înalt poetic se realizează într-o zonă preliterară, adică în meditaţia în proză. Cu greu am putea spune că naivele consideraţii filozofico-ştiinţifice ale medicului Pavel Vasici-Ungureanu sunt literatură, după cum acordăm dificil titlul de literar zecilor de producţii intermediare între articol şi memorii semnate G. Bariţ, St. Stoica, D. Rallet etc. Meditaţiile în proză, care tratează marile teme, şovăie în permanenţă între explicitarea conceptuală şi ficţiune. În măsura în care ele demonstrează eseistic, se îndepărtează de literatură; apelând la procedee specifice poeziei, se apropie de literatură.

Profilul tematic comun al meditaţiilor reiese cu claritate în lumina câtorva citate, alese la întâmplare: în atmosfera de renaştere stenică a literaturii noastre moderne (deceniile 1830-1850), constatăm cu surprindere că melancolia şi deprimarea stăpâneau puternic conştiinţele romantice. Gândul dispariţiei este permanent şi neliniştitor. Meditaţiile privesc în majoritate timpul, moartea şi viaţa iluzorie a omului; gândurile discrete ale lui J. J. Mány sunt străbătute de o disperare rece:

„Timpul e o clipă; petrecerea noastră pe pământ e o curgere din clipă-n clipă. Toată viaţa pământească e o zi de naştere a eternităţii, carea este dincolo de plăsmuirea noastră şi dincoace de mormânt, pe carea noi tocmai pentru aceea am trebui ca să o luăm la socoteală cu o simţenie şi voioşie mai

Scanned with OKEN Scanner

mare. Aceea însă trece ca un discurs. Aşa e! Clipele decurg repede, râul vieţei se strecoară cu iuţeală, se prăvale între undele timpului, fuge pentru totdeauna în nereîntorcânda noapte a mormintelor, la a caror ţărmuri stăm nesiguri ca arina şi privim cu înfiorare în ţara nemărginimei.[...] Naşterea e începutul morţei, ea e asemenea lumânărei, carea, după ce s-a aprins, începe numaidecât a se consuma. Fiecare clipă a zilelor noastre, întocmai ca timpul, are secerea sa. Viaţa omului e ca fruntea ceasornicului lipsită de arătătoriu, pe carea, măcar că sunt toate numerele însemnate, nu putem şti din care acelea ne va înştiinţa despărţiera. Oamenii sunt îngeri, carii numai câteva zile, însărcinaţi cu o povară grea, cu pasuri clătinânde, călătoresc prin o vale mocirloasă şi cu multă osteneală se suie-n sus pe coastele lunecoase a unei stânci înalte." (*La începutul noului an, Foaie pentru minte*, VIII, 1845, nr. 2 [8 ian.], p. 9-10.)

S-ar părea că aproape aceiaşi termeni revin la Asachi şi că meditaţiile scriitorului moldovean completează pe cele ale lui Mány. Totalitatea operelor în proză ale lui Asachi reprezintă o psalmodie tragică; fiecare an nou era salutat în *Albina românească* cu rânduri ca cele de mai sus. Această producţie, aproape necunoscută, a autorului dezvăluie cutele intime ale unei fiinţe profund introvertite. Dintre meditaţii, unele cum ar fi *Meditaţie*[1], *Anul nou 1838*[2], *Meditaţia unui îmbătrânit poet*[3] şi, mai ales, *Cerul stelit*[4] reprezintă o riguroasă selecţie valorică dintr-un grup ce cuprinde aproximativ 20. Putem afirma că rareori inspiraţia cosmică a dovedit în literatura noastră din secolul trecut profunzimi meditative de amploarea şi vibraţia celor cuprinse în pagina intitulată *Cerul stelit*; înaintea poeţilor postpaşoptişti şi înaintea lui Eminescu, neliniştea tăcerilor stelare şi angoasa inextrinctibilă se găsesc prefigurate în aceste rânduri cu adevărat premonitorii:

„Când pere sara lumina cea frumoasă a zilei, când umbre întunecoase acopăr politii, sate, câmpii şi munţi, când amuţeşte vuietul cel mare al vieţii şi toţi muritorii obosiţi, toate făpturile vieţuitoare zac în somn; când tot pământul, ca un mort, s-acufundă în mormântul cel întunecos; atunci se înalţă noaptea în a ei măreaţă serbare; şi din ceriu lucesc asupra tunericului nostru stelile cele vecinice; noi nu mai vedem pământul nostru în a sale fru-

---

[1] *Albina românească*. XVI. 1844, nr. 1 (2 ian.), p. 1-2.

[2] *Ibidem*. IX, 1838, nr. 1 (3 ian.), p. 1.

[3] *Ibidem*. X, 1839, nr. 17 (25 febr.), p. 67-68.

[4] *Ibidem*. XVII, 1845, nr. 50 (8 iun.), p. 197-198, şi nr. 51 (1 iul.), p. 201-203.

Scanned with OKEN Scanner

muşeţe şi sălbăticiuni – ci numai lumi streine, care din noianul lumei ni surid cu plăcere.

Fiecare noapte-mi înfăţoşează icoana morţei mele. Somnul, fratele morţei, voieşte a-mi închide ochii; oasele mele doresc răpaos; lumea nu mai are har pentru mine; pământul tunecos au pierdut lumina şi podoaba sa; ceriul nu mai străluceşte. Când odinioară moartea va închide ochiul meu cel obosit şi viaţa în veci se va întuneca – când toate voi pierde – atunci îmi va luci numai ceriul, atunci numai, strălucind, mi se va deschide vecinicia."

Asachi scrie şi altfel de meditaţii, pe teme temporale sau ocazionale, legate de un moment semnificativ al anului: *Meditaţia pentru ziua Sf Paşti*[1], *Grăuntele de sămânţă*[2] – interesante pentru nota panteistă prezentă întotdeauna în conştiinţa creştină a scriitorului. Şi pentru că am ajuns la genul meditaţiilor ocazionale, notabile numai sub semnul curiozităţii bibliofile, semnalăm *Toamna*[3], pagină de economie agrară văzută liric. Meditaţia în proză se ataşa, prin urmare, şi unor teme profane, cu condiţia de a viza în permanenţă cerul ideilor generale.

Artificiul literar al scrierii „găsite" şi compuse de un misterios anahoret a fost utilizat, după cum am văzut, pentru prima dată de Asachi. Înaintea lui Alecu Russo, procedeul va fi utilizat şi de N. Istrati, în cunoscuta sa meditaţie *Suspinele unei matroane.*

Odată lansată, moda lamentărilor temporale este reactualizată cu regularitate la începutul sau la finele fiecărui an şi capătă o asemenea răspândire, încât prea puţini scriitori reuşesc să i se sustragă. D. Gusti emite aceleaşi idei în meditaţia deja amintită *Sâmbăta moşilor*; N. Velia, un prolific poligraf ardelean, se simţea chemat să toarcă din nou cunoscutul fir al întrebărilor despre viaţă, timp şi moarte: *Hotărârea omului pe pământ*[4], *Un minut*[5].

Până şi activul G. Bariţ, preocupat mai mult de acţiunea concretă decât de meditaţia sterilă, poate fi surprins în crize lirice. Un cercetător al perioadei romantice franceze a făcut senzaţie citând scrisori ale lui Napoleon Bonaparte din vremea campaniei din Egipt, scrisori în care viitorul împărat acuza „melancolie" şi „deprimare timpurie". Păstrând toate proporţiile, ne putem amuza văzând pe lucrativul şi indus-

---

[1] *Ibidem.* X, 1839, nr. 24 (23 martie), p. 97-98, supliment.

[2] *Ibidem.* XI, 1840, nr. 50 (27 iunie), p. 205, şi nr. 51 (30 iunie), p. 207-208.

[3] *Ibidem.* XI, 1840, nr. 85 (27 oct.), p. 343-345.

[4] *Foaie pentru minte...*, VII, 1844, nr. 10 (6 martie), p. 77-79.

[5] *Ibidem.* V, 1842, nr. 15 (13 aprilie), p. 113-116; nr. 16 (20 aprilie), p. 121-123 – a doua variantă.

Scanned with OKEN Scanner

triosul Bariţ în ton cu melancolia epocii: în *Cugete de iarnă*[1], tânărul de nici treizeci de ani se simte chemat să facă bilanţul vieţii şi să-şi presimtă sfârşitul; *Ziua de anul nou*[2] este o rugăciune fierbinte pe care o înalţă scepticul şi anticlericalul Bariţ; în fine, iminenţa plecării din Braşov provoacă la acelaşi o cascadă de romantice locuri comune: *O plimbare de rămas bun la Braşov*[3].

„La ce parte să-mi opresc pasul înteţit de fierbintea-mi pornire a inimii cutremurate de atâtea sentimente puternice şi nedumerite? Care este locul acel binecuvântat împregiur de tine, cetate mult păţită, unde, aflând puţină odihnă, să poci trage vălul uitării peste toate patimile-mi suferite în mijlocul popolului tău? Bastia cea de colo, mucedă şi învechită, aşezată pe acea temelie de stâncă, nesfărâmată nici de sălnica putere a naturei, nici de turbatele năvăliri ale cruntelor veacuri, apropiindu-mă de dânsa îmi înfăţişează cea mai vie icoană toate acele minunate crâncene şi amare, când, sau făţăria cea deslarvată cu lanţurile-şi atât de fin încurcătoare, de care lăcuitorii iadului n-ar şti să ţese, de n-ar fi învăţat de la măiastrul om, sau dinţii pizmaşului cei acoperiţi cu rugină verde rozători la cinstea şi fericirea noastră, sau şi necruţătoarele izbiri ale precupeţei sorţi, de care nu-mi adusesăm aminte, ca să mă pregătesc a le primi, mă scotea printre aceste strâmtori de ziduri, ca petrecând în răcorosul lor aer fiarta-mi inimă, ce altfel s-ar topi de jăraticul său, să se prefacă primind alte însuşiri de marmore nesfărâmat şi rece, cu care să poată înfrunta pe di-aci-nainte repezile săgeţi ale lucrurilor.."

Meditaţia asupra timpului domină deci cu autoritate producţia de care ne ocupăm; uneori, această temă se află angrenată în istoria concretă, şi atunci proza cadenţată capătă accente patriotice, de obicei în legătură cu descrierea epocii medievale. În această ipostază, meditaţia întâlneşte o parte a poeziei paşoptiste contemporane ei. Dar similitudinea tematică nu trebuie să ne facă a pierde din vedere deosebirea de fond: în textul meditaţiei este cu mult mai puternică pedala veşniciei, aluzia la Timp şi la devenirea istorică în sine. Sub imboldul speciei, ale cărei rigori – deşi difuze – îşi manifestau prezenţa, aluzia temporară concretă se estompează, pentru a lăsa loc meditaţiei abstracte. Poate cel mai elocvent exemplu îl constituie *Suspinele unei matroane*[4] de N Istrati, operă în care s-a văzut o prefigurare stilistică a *Cântării Româ-*

---

[1] *Ibidem* IV, 1841, nr. 4 (26 ian.), p. 28-29.

[2] *Ibidem*, VII, 1844, nr. 1 (3 ian.), p. 1.

[3] *Ibidem*, II, 1839, nr.18 (30 aprilie), p. 143-144.

[4] *Ibidem*, X, 1847, nr. 31 (4 aug.), p. 252-255, şi nr. 32 (11 aug.), p. 261-264.

Scanned with OKEN Scanner

niei[1]. De fapt, *Suspinele unei matroane* se încadrează perfect formulei lui N. Istrati: aceeaşi cruditate a limbajului, aceeaşi gestică necontrolată, ca şi în alte scrieri aparţinând aceluiaşi autor (*Moarte*[2], *Meditaţie pe ruinele cetăţii Neamţu*[3]). Suspinele nu se mai leagă însă de un fapt istoric precis, ci plutesc în vagul visării despre un Eden naţional pierdut:

„Dintru adâncul inimei strig către acea putere înaltă şi neînţeleasă pe care lumea întreagă o numeşte creator, către aceea fiinţă neînfiinţată cunoscută sub deosebite forme de toate popoarele câte s-au strecurat şi să strecor deasupra acestui glob misterios; către acel mare Dumnezeu ce să cheamă binefăcătorul oamenilor, părintele totului, protectorul dreptăţii; către acea eternă providenţă sfântă, în onorul căreia de la o margine la alta se află înălţate templuri şi altare diverse, în care se prosfor lacrimile pietăţii; către acel Domn universal, în faţa căruia nu este nici început, nici sfârşit, nici trecut, nici viitor, nici întunerec, nici lumină; dinaintea căruia toată puterea, toată înţelepciunea pământeană se pierde ca o nălucă ce n-are fiinţă. Strig dintru adâncul inimei ca zimbrul sângerat de fierul vânătorului, ca şerbul sub biciul domnului său, ca dreptul sub robia împilătorului, ca poporul obosit de despotism şi tiranie, ca martirii pe roata casnelor, ca muma căria i se răpeşte fiul, ca naţiile cărora li se răpeşte libertatea..."(*Foaie pentru minte*, X, 1847, nr. 31 [4 august], p. 252.)

Alături de creaţiile, majoritare, cu pretext istoric sau filozofic, un mic număr de asemenea producţii tratează teme personale; ele sunt puţine, deoarece, oricât ar părea de curios, anumite tabuuri tematice, destul de stricte, înconjoară noua specie. Erotica, de exemplu, socotită prea indiscretă şi prea puţin legată de permanent, nu-şi găseşte locul. Singura excepţie notabilă o constituie meditaţiile căpitanului St. Stoca, autor al unor pagini însorite şi fericite, în perfect contrast cu ceea ce oferea până atunci meditaţia în proză *(Ochii amorezei*[4]).

În fine, legate de aceeaşi manieră „senină" sunt două meditaţii semnate de Heliade şi Rallet, *Florile lui mai*[5] şi *O primăvară ca toate*[6]; aici tristeţea şi disperarea sunt înlocuite de jubilare; natura apare exclusiv sub aspect renăscând şi triumfător. Paginile de naturism păgân men-

---

[1] Al. Dima, *Alecu Russo*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957.

[2] *Albina românească*, XII, 1841, nr. 78 (2 oct.), p. 313-316.

[3] *Foaie pentru minte...*, VI, 1843, nr. 49 (6 dec.), p. 385-389.

[4] *Curier de ambe-sexe*, period I (1837-1837), nr. 17, p. 284-285.

[5] *Curierul românesc*, XVI, 1844, nr. 29 (14 aprilie), p. 113-115.

[6] *Foaie pentru minte...*, V, 1842, nr. 20 (18 mai), p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

ţionate mai sus fac grup aparte nu numai faţă de celelalte meditaţii în proză, ci chiar faţă de proza românească a epocii în general.

2. *Definiţia stilistică a meditaţiei*. Profilul stilistic al meditaţiilor – latura cea mai interesantă a acestor apariţii prozastice – este dificil de stabilit dacă plecăm de la specificul individual al diferiţilor autori. În fapt, principalii poeţi în proză români ai epocii îşi estompează individualitatea în favoarea unor cerinţe – încă difuze – ale speciei. Cele mai reuşite texte din punct de vedere literar învederează un impresionant *continuum* stilistic: ele par fragmente ale aceluiaşi discurs liric, anonim şi infinit. Analiza stilistică după modele ce pun în evidenţă specia – în ocurenţă, statistice – devine tentantă, cu atât mai mult cu cât nu există procedări similare pentru epică sau grupuri de opere din literatura română.

Din numărul mare de meditaţii, înlăturând programatic pe cele slabe sau pe cele ce nu îndeplinesc condiţia esenţială a absenţei fabulei – am reţinut un număr de 11 meditaţii şi fragmente de meditaţii. Asupra acestui macrotext am exercitat instrumentele adaptate ale unei analize statistice şi semantice. Rezultatele la care am ajuns ni s-au părut cel puţin surprinzătoare: meditaţia în proză din epoca paşoptistă cuprinde *in nuce* toate marile teme ale poeziei lirice din a doua jumătate a secolului, exprimate pentru moment într-un limbaj logic. Din punct de vedere lingvistic, statutul speciei intitulate „meditaţie în proză" este uşor de definit: o nouă stare de spirit îşi caută cu disperare limbajul. Scriitorii care meditează în proză simt că se află la hotarele unei experienţe literare şi că inaugurează un mod de exprimare mai puţin conformist. Senzaţia că se află „în afara legii" literare nu este, după cum am arătat, o simplă deducţie *a posteriori*: Asachi, Bariţ sau Heliade aveau conştiinţa unui rit de iniţiere, căruia te supui respectând rigorile formale.

Metoda de analiză utilizată în aceste pagini se inspiră din principiile statisticii lingvistice formulate de Pierre Guiraud în câteva contribuţii devenite clasice (*Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, PUF, 1954, *şi Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Paris, PUF, 1960), precum şi din teoria „câmpurilor semantice", reactualizată într-o variantă modernă de către Paul *Zumthor (Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963). Terminologia este, în parte, împrumutată lucrărilor amintite; nu am utilizat însă în chip ortodox metoda Guiraud, ci am recurs, plecând de la ea, la un sistem empiric propriu. Această derogare metodică se datoreşte faptului că textele noastre se compun din maximum 400 de cuvinte pline fiecare, în timp ce formulele lui Guiraud sunt stabilite pentru un corpus de cel puţin 10.000 de cuvinte pline. Prin urmare, utili-

Scanned with OKEN Scanner

zarea termenilor de frecvenţă, rang, etc. este făcută în sensul menţionat de autorul metodei statistice, fără însă ca formulele relaţionale stabilite de Pierre Guiraud să fie întru totul valabile pentru aceste texte miniaturale. Pe de altă parte, configuraţia semantică a textului literar reprezentat de meditaţia în proză a fost descrisă după metodele utilizate de Paul Zumthor în lucrarea citată. Acest fapt îşi are explicaţia lui: meditaţia în proză este o specie autonomă, ţinând mai mult de exerciţiul literar decât de inovaţia personală. Partea de fond stabil este infinit preponderentă faţă de ceea ce aduce fiecare scriitor. De aceea, am făcut apel la o metodă semantică, ataşată intim acestui gen de creaţie sub semnul speciei, cum este metoda lui Paul Zumthor.

Încheiem cu o ultimă precizare metodologică: fiind vorba de opere în proză, redactate în manieră tradiţională, nu s-a ajuns încă la izolarea deplină a cuvântului. Prin urmare, valorile ţinând de sintaxa poetică – fundamentale în cazul oricărei opere literare – au căzut fatal pe planul al doilea. În mare, sintaxa meditaţiei în proză nu se deosebeşte prea mult de sintaxa prozei „faptice", iar caracterul ei poetic relevant este cu mult diminuat. Atenţia noastră s-a fixat în special asupra lexicului; metoda lui Pierre Guiraud, ca şi cea a lui Paul Zumthor, se aplică îndeosebi ansamblului denombrabil, purtător de sens, care este lexicul.

Am fişat integral textele celor 11 meditaţii în proză selecţionate; într-o etapă ulterioară, am fişat sintagmele, efectuând toate numărătorile posibile ale cuvintelor, cuvintelor-pline şi sintagmelor. Ca termen de comparaţie, am ales proza faptică, ce constituie obiectul unui studiu statistic efectuat cu ani în urmă de V. Şuteu: *Observaţii asupra frecvenţei cuvintelor în operele unor scriitori români*[1]. V. Şuteu expune concluziile unei operaţii de mare anvergură, efectuate de mai mulţi cercetători şi având drept obiect operele în proză ale principalilor scriitori români din secolele al XIX-lea şi al XX-lea. Au fost numărate 50.000 de cuvinte şi a fost întocmită o listă de frecvenţe, transcriindu-se cuvintele în ordinea creşterii rangului (până la 800). Deoarece perimetrul cuprins între jaloanele cronologice alese este destul de larg, iar, pe de altă parte, datorită faptului că limba română literară nu manifestă diferenţe decisive între secolul trecut şi secolul nostru, am considerat frecvenţele stabilite în studiul menţionat drept *frecvenţe-standard* ale limbii prozei literare româneşti. Deoarece nici una dintre operele puse la contribuţie de V. Şuteu nu aparţine meditaţiei în proză sau prozei lirice, considerăm frecvenţele drept specifice pentru proza „faptică".

---

[1] *Studii şi cercetări lingvistice*, X, 1959, nr. 3, p. 419-441.

Scanned with OKEN Scanner

Cele 11 meditații alese sunt următoarele: Gh. Asachi, *Cerul stelit. Meditație*; G. Bariț, *O noapte la lună în Brașov. O primblare de rămas-bun la Brașov*; I. Heliade Rădulescu, *Florile lui mai*; N. Istrati, *Meditație pe ruinele cetății Neamțu* (fragment), *Suspinul săracilor* (fragment); J. Mány, *La începutul noului an* (fragment); D. Rallet, *O primăvară ca toate*; Gh. Vâlcu, *Un minut* (fragment), *Ruinele Băiei*.

Principalele concluzii de natură stilistică ce se desprind în urma efectuării operațiilor statistice sunt următoarele:

a) Predominarea categoriei numelui asupra celorlalte categorii gramaticale este comună tuturor meditațiilor. Numărând cuvintele pline, observăm o răsturnare completă a proporțiilor față de limba standard a prozei „faptice". Pe meditații, situația se prezintă astfel:

Textul	Substantive	Cuvinte pline	
Asachi, *Cerul stelit*	388	205	(52,8%)
Asachi, *Meditație*	286	154	(53,8%)
Bariț, *O noapte la lună*	116	52	(44,7%)
Bariț, *O primblare...*	322	151	(46,8%)
Heliade, *Florile lui mai*	483	214	(44,3%)
Istrati, *Meditație*	225	96	(45,9%)
Istrati, *Suspinul*	188	985	(44,9%)
Mány, *La începutul noului an*	277	132	(47,6%)
Rallet, *O primăvară*	182	87	(47,9%)
Vâlcu, *Un minut*	145	80	(55,1%)
Vâlcu, *Ruinele Băiei*	133	87	(65,4%)

Comparând cu limba standard a prozei „faptice", observăm o cu totul altă proporție între substantiv și restul părților de vorbire; pentru facilitarea comparației, căutăm lungimea tip a textului unei meditații. Adunând cuvintele pline din cele 11 bucăți și împărțindu-le la 11, obținem cifra *250*. Altfel spus, cantitatea medie de cuvinte pline din textele excerpate este de 250, iar numărul de cuvinte obișnuite este, prin aplicarea cunoscutei reguli, 375 [1]. Or, în lista lui V. Șuteu, din primele 375 de cuvinte numai 82 sunt substantive, adică un procent de 21,8%. În această situație, comparația cu procentul nominal din meditații este

[1] P. Guiraud, *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, PUF, 1954, cap. II.

Scanned with OKEN Scanner

semnificativă: în specia amintită, substantivele sunt utilizate în număr covârşitor faţă de limba standard a prozei literare. În acest fel, meditaţia în proză prepară inovaţia fundamentală pe care o va aduce, în limbajul poetic, sfârşitul secolului: odată cu simbolismul, ponderea elementului nominal devine o evidenţă, recunoscută ca atare.

Predominarea substantivelor abstracte faţă de cele concrete este o a doua trăsătură importantă a lexicului meditaţiilor. Conform aceleiaşi metode, transcriem în tabelul de mai jos situaţia fiecărei meditaţii în parte:

Textul	Numărul substantivelor	Abstracte	Concrete	Procentele
Asachi, *Cerul stelit*	205	167	38	81,5%-18,5%
Asachi, *Meditaţie*	154	116	38	75,4%-24,6%
Bariţ, *O noapte la lună*	52	37	15	71,2%-28,8%
Bariţ, *O primblare*	151	96	55	70,4%-29,6%
Heliade, *Florile lui mai*	21	128	86	59,9%-40,1%
Istrati, *Meditaţie*	96	56	40	58,4%-41,6%
Istrati, *Suspinul*	85	64	21	75,3%-24,7%
Mány, *La începutul noului an*	132	98	34	74,3%-25,7%
Rallet, *O primăvară*	87	45	42	51,8%-48,2%
Vâlcu, *Un minut*	80	65	15	81,3%-18,7%
Vâlcu, *Ruinele Băiei*	87	65	22	74,8%-25,2%

Pentru comparaţie, apelăm la aceeaşi listă stabilită de V. Şuteu: menţinând lungimea tip a unei meditaţii, observăm că ea cuprinde 114 substantive. Din cele 114 substantive, în ordinea descrescătoare a frecvenţei, 32 sunt abstracte, iar 82 sunt concrete; deci, din cele 114 substantive cele mai utilizate în limba prozei artistice, numai 28% sunt abstracte, iar 72% sunt concrete. În textele analizate de noi, substantivele abstracte sunt cu mult mai numeroase, ajungându-se uneori la proporţia strivitoare de 81,5%.

Poate că nicăieri aspiraţia filozofică şi dorinţa de a ieşi din tiparul tradiţional al limbii nu sunt atât de vizibile ca în acest joc cu abstracţiunile. În mentalitatea autorilor de proze lirice, smulgerea din contingent se realizează prin gonirea cuvântului concret. Pentru completarea imaginii de mai sus, facem precizarea că proporţiile notate în tabel s-au realizat pornindu-se de la cuvânt-unitate: dacă am fi luat în considerare faptul că multe dintre cuvintele socotite de noi concrete

Scanned with OKEN Scanner

figurează în sintagme abstractizante de tipul *marea durerilor. calea aspră a vieții* etc., atunci proporția substantivelor abstracte ar fi fost și mai ridicată.

c) *Numărul redus de verbe* este o altă concluzie ce se impune din studierea inventarului statistic al părților de cuvânt. La prima vedere, acest lucru pare normal, deoarece textul meditațiilor se supune încă unei sintaxe logice, care imită – în măsura respectului față de principiile logicii formale – vorbirea curentă. Noutatea constă însă în proporția ridicată a verbelor la mod nepersonal, pe de o parte, și în procentul ridicat de verbe copulative și auxiliare, pe de altă parte. Situația verbelor în fiecare dintre meditații este următoarea.

Textul	Numărul verbelor la mod personal	Auxiliare și copulative	Verbe la mod nepersonal
Asachi, *Cerul stelit*	74	22	16
Asachi, *Meditație*	59	15	18
Bariț, *O noapte la lună..:*	21	12	13
Bariț, *O plimbare*	42	9	41
Heliade, *Florile lui mai*	101	19	24
Istrati, *Meditație...*	71	8	14
Istrati, *Suspinul...*	38	14	6
Mány, *La începutul noului an*	62	20	11
Rallet, *O primăvară*	44	–	13
Vâlcu, *Un minut*	22	12	5
Vâlcu, *Ruinele Băiei*	18	4	6

Deși, pe meditații, situația este variată, ne izbește frecvența verbelor la moduri nepersonale. Astfel stând lucrurile, importanța elementului verbal propriu-zis este diminuată, iar accentul principal pare pus pe elementul nominal. Observația aceasta se cere corelată cu cea privind marea varietate a substantivelor: în timp ce numărul verbelor este extrem de redus, majoritatea covârșitoare a substantivelor apare o singură dată într-un text. Izolarea intenționată a elementului nominal are efecte poetice de netăgăduit.

Am ajuns la un punct al analizei în care este necesară introducerea criteriului semantic: prima operație fundamentală pe care ne propunem să o realizăm este determinarea *cuvintelor de bază* ale meditațiilor. Termenul constituie o adaptare a cunoscutului *mot-clé* pus în circulație de P. Guiraud în lucrarea *Les caractères statistiques du vocabulaire*

Scanned with OKEN Scanner

şi defineşte acei termeni cu o înaltă frecvenţă într-un context dat şi care îndeplinesc în acelaşi timp condiţia de a nu avea o înaltă frecvenţă în limba comună sau în limba standard. Asupra acestei concepţii privind cuvintele cheie şi semnificaţia lor, s-au pronunţat diferite critici, dintre care cea mai cunoscută aparţine lui G. Antoine[1]. Profesorul Antoine a contestat restricţia după care cuvântul cheie nu trebuie să aibă o frecvenţă ridicată în limba standard, deoarece se poate foarte bine ca termenul respectiv să sintetizeze ideea poetică esenţială dintr-o operă, în ciuda rangului mic deţinut în limba comună sau în limba standard. Ţinând seama de această obiecţie, *cuvintele de bază* din studiul nostru nu reprezintă accepţia strictă a cuvintelor-cheie din studiile lui P. Guiraud. Pornim, în principiu, de la constatarea că termenii cu înaltă frecvenţă sunt, în orice caz, centrii vitali ai textului şi că, în jurul lor se grupează restul vocabularului. Pentru determinarea acestor cuvinte de bază, adică a cuvintelor ce traduc obsesiile ideatice ale autorilor, executăm o dublă operaţie: pe de o parte transcriem cuvintele cu rang mic din fiecare meditaţie; pe de altă parte, corelăm apariţia dintr-o meditaţie cu apariţia în celelalte meditaţii. Cuvintele de înaltă frecvenţă au fost (dacă excludem verbele copulative şi auxiliare) aproape fără excepţie substantive. În meditaţiile care ne interesează, cuvintele de bază – comparabile cu ceea ce Guiraud numea *mots-thème* – sunt următoarele:

– Asachi, *Cerul stelit*: pământ, lume, Dumnezeu, veşnicie, viaţă, noapte, cer, stea, ochi, punct, mărire, noian, moarte, jumătate, lumină, zi, plăcere, a înălţa, duh, fiinţă, (*pământ* – frecvenţa 13; *fiinţă* – frecvenţa 3, în ordinea descrescătoare a frecvenţei).

– Asachi, *Meditaţie*: om, viaţă, an, moarte, timp, lucru, veşnicie, a crede, a gândi, patimă, deşertăciune (*om* – frecvenţa 9; *deşertăciune* – frecvenţa 3).

– Bariţ, *O noapte la lună..*: dor (frecv. 3).

– Bariţ, *O plimbare...*: inimă, om, zi, cetate, viaţă, ochi, a despărţi (*inimă* – frecvenţa 6; *a despărţi* – frecvenţa 3).

– Heliade, *Florile lui mai*: om floare, pământ, orgoliu, juneţe, a plăcea, poezie, poet, soră, iacintă, timp, frumuseţe, cer, a şti, durere, câmp (*om* – frecvenţa 10; *câmp* – frecvenţa 3).

– Istrati, *Meditaţie...* : intrigă, Dumnezeu, dreptate, a se afla, ţară, femeie (*intrigă* – frecvenţa 4; *femeie* – frecvenţa 3).

– Istrati, *Suspinul*: fiinţă, fericire, a şti (*fiinţă* – frecvenţa 5; *a şti* – frecvenţa 4).

---

[1]Gérald Antoine, *La statistique française: sa définition, ses méthodes, Revue de l'enseignement supérieur*, 1/1959, p. 42-60

Scanned with OKEN Scanner

– Mány, *La începutul noului an*: viaţă, timp, clipă, noapte, a şti, om, zi, eternitate, a pierde, ochi, moarte, oră (*viaţă* – frecvenţa 10; *oră* – frecvenţa 3).

– Rallet, *O primăvară...* : fire, pasăre (ambele frecvenţa – 4).

– Vâlcu, *Un minut*: viaţă, minut durere, om, a adăuga, cale (*viaţă* – frecvenţa 8; *cale* – frecvenţa 3.

– Vâlcu, *Ruinele Băiei*: glorie, nume, virtute, inimă, a primi, timp, libertate (*glorie* – frecvenţa 5; *libertate* – frecvenţa 3).

Meditaţiile de mai sus sunt foarte diferite din punct de vedere tematic, aparţin unor scriitori extrem de inegali şi legaţi de cele trei provincii româneşti, dar revenirea unor cuvinte asemănătoare poate fi cu uşurinţă observată. Substantive ca: *viaţă, om, an, timp, lume, inimă, pământ* apar cu remarcabilă constanţă în meditaţii pe cele mai diferite teme. Două dintre bucăţile analizate (Istrati, *Suspinul săracilor*, şi Bariţ, *O noapte la lună...*) au dispersia lexicală atât de ridicată, încât se pot găsi cu greu cuvintele de bază.

Examinând toţi aceşti termeni care constituie grupul restrâns de permanenţe lexicale, se face cu uşurinţă o grupare pe câmpuri semantice: se poate izola *o zonă temporală, o zonă umană* (care priveşte termeni ce notează reacţii specific umane) şi, în sfârşit, *o zonă naturală*, care cuprinde substantivele ce nu intră în primele două categorii. Împărţirea cuvintelor de bază pe cele trei câmpuri semantice este următoarea:

– *zona temporală*: viaţă, timp, clipă, noapte, zi, oră, vecinicie, an, Dumnezeu;

– *zonă umană*: om, ochi, patimă, plăcere, dor, intrigă, fiinţă, fire, femeie, durere;

– *zonă naturală*: cer, stea, pasăre, floare, câmp etc.

În această grupare pe afinităţi semantice se relevă sensul profund al meditaţiilor în proză din prima jumătate a secolului trecut: raportul între om şi timp, între perisabil şi veşnic. *Zona naturală* are dublă deschidere, fiind capabilă a se ataşa pe rând unuia sau altuia dintre câmpurile semantice fundamentale: raportată la Timp, această zonă simbolizează caducitatea, în timp ce , raportată la zona umană, evocă lumea eternă. Ca şi în folclor sau într-o bună parte a liricii noastre din veacul trecut, cuvinte ca *floare, pasăre, stea* (cuprinse în zona a treia) simbolizează eternitatea lumii fenomenale în raport cu schimbarea umană.

Notând frecvenţa cuvintelor, observăm că un număr restrâns de substantive acoperă o bună parte din totalul apariţiilor substantivale. Cuvintele pe care le-am numit cuvinte de bază sunt în număr de 25; ele reprezintă 2,70% din totalul substantivelor (de data aceasta, am numărat fiecare substantiv o singură dată, indiferent de numărul apariţiilor,

Scanned with OKEN Scanner

şi am obţinut un total de 947 de substanţive). Numărul apariţiilor substantivale este însă de 1343. Cele 25 de substantive (cuvinte de bază) acoperă 320 de apariţii, adică aproape un sfert din total. Acest nucleu de rezistenţă, perceptibil în fiecare dintre meditaţii, dezvăluie înrudirea profundă a tuturor bucăţilor analizate.

Cele 11 meditaţii de care ne-am ocupat reprezintă un corpus lexical de 2746 de cuvinte-pline, adică mai puţin de o treime din corpusul ideal pe baza căruia şi-a stabilit P. Guiraud formulele sale. Datorită acestui fapt, n-am putut determina *cuvintele-cheie*, şi *cuvintele-temă* în maniera tradiţională. Pentru a observa diferenţa ce rezultă de aici, este suficient să amintim că cuvintele de bază din textele noastre au o frecvenţă relativă începând cu 12,01‰ (*viaţă* – 34 apariţii) şi terminând cu 1,82‰ (clipă – 5 apariţii). Faţă de frecvenţele din limba standard a prozei artistice, cuvintele de bază din meditaţii dovedesc o frecvenţă infinit superioară: în catalogul lui V. Şuteu, de exemplu, nici unul dintre cuvintele de bază din textele noastre nu se află cuprins între limitele frecvenţei relative 12,01‰ şi 1,82‰, frecvenţele fiind cu mult inferioare. Dimensiunile reduse ale corpusului lexical impun un sistem ad-hoc de stabilire a cuvintelor de bază.

Ultima operaţie semnatică întreprinsă pe baze statistice este aceea a căutării *sintagmelor revelatorii*, adică a unor formule complexe, corespunzătoare „expresiilor formulare" din terminologia lui Zumthor. Pentru aceasta, luăm în considerare şi adjectivul, partea de cuvânt minoritară în testele analizate. O primă privire confirmă impresia de „imaterialitate" intenţionată a textului: cele mai multe adjective sunt morale şi stereotipe, adică numesc o calitate generală a obiectului. Determinarea *sintagmelor revelatorii* s-a făcut pe baza adjectivelor: am notat toate substantivele determinate prin adjective, obţinând un număr *n* de sintagme. Am izolat apoi acele sintagme în care se află un cuvânt de bază, cu condiţia ca el să apară însoţit de adjectiv cel puţin de două ori într-un text dat. Am considerat că simpla calificare prin epitet a unui cuvânt de bază îi sporeşte forţa de atracţie şi îi fixează un loc dominant în text. Firesţe, s-a întâmplat ca în unele texte de o mare dispersie lexicală să nu existe nici o sintagmă revelatorie. Tabelul sintagmelor revelatorii din cele 11 meditaţii este următorul:

picătura cea mică a vieţei
viaţa pământească
neîntorcânda noapte a mormintelor
noapte steloasă
noapte întunecoasă

Scanned with OKEN Scanner

noapte intervenitoare
ani repezi
anul viitor
lucrul cel mai preţios
lucrul desăvârşit
fiinţă prea înaltă şi neînţeleasă
fiinţe nedeterminate
fiinţă cerbicioasă şi îndărătnică
doamnă pompoasă a nopţilor
noapte drăgălaşă
cer sfiios
cer slobod
inimă întunecată
fiarta-mi inimă
părăsita inimă
stelile cele vecinice
stele depărtate
lumi streine
lumile scânteietoare
lumile mari, deşerte şi moarte
lume necunoscută
pământul tunecos
pământuri mari
pământuri moarte şi nelămurite
pământul mic
fiinţe cuvântătoare
fiinţe mai depline şi mai nobile
dor necunoscut, dulce şi dureros
frumoase flori
naivele flori
oamenii împăcaţi
oamenii curăţiţi.

Tabloul sintagmelor revelatorii este şi cel al obsesiilor autorilor: aceste formulări, în jurul cărora se grupează textul, mărturisesc nelinişti şi speranţe comune tuturor bucăţilor. Substantivele care intră în compunerea sintagmelor revelatorii se afiliază sau câmpului semantic *temporal*, sau celui *uman*. Înrudirea semantică a acestor sintagme la nivelul tuturor meditaţiilor, aşa cum apare în tabelul de mai sus, este un fapt plin de semnificaţii. Cele 41 de adjective evocate mai sus nu ies din sfera generalităţii şi a caracterizării morale (unele, cum ar fi

Scanned with OKEN Scanner

fiartă, din *fiarta-mi inimă*, au tot un sens abstract). Proporţia se menţine în mare la totalitatea adjectivelor; accentuându-se senzaţia de atemporal pe care o degajă lectura oricărei meditaţii. Examinarea sintagmelor revelatorii învederează predominanţa *comentării* asupra *evocării*. Autori diferiţi ca talent, structură şi formaţie se înrudesc pe terenul sintagmelor revelatorii, din punctul de vedere al mentalităţii romantice de primă generaţie. Câteva sintagme sună anticipativ eminescian, cum ar fi: *noian nemărginit* sau *dor necunoscut*, *dulce* şi *dureros*.

Din cele spuse până acum, rezultă că ceea ce uneşte operele amintite apare infinit mai important decât specificul individual al fiecăreia. Se poate chiar vorbi despre o estompare a trăsăturilor artistice proprii în favoarea slujirii speciei; de aceea analiza de până acum s-a desfăşurat sub un unghi unificator. Fiind, pe de altă parte, vorba de o specie literară aflată la începutul ei, ar fi prea mult să căutăm *motive literare* în cadrul meditaţiilor, adică să unim sintagmele revelatorii în unităţi autonome mai largi. Pentru noi, aceste sintagme sunt grupuri de cuvinte corelate purtând un sens, însă neconstruite încă pe motive literare. Asemenea *expresiilor formulare* ale lui P. Zumthor, ele oferă numai un rudiment de motiv, o obsesie, căreia ar fi dificil să-i căutăm substrat exclusiv estetic. Lipsa de maturitate a literaturii noastre din acea epocă se caracterizează, printre altele, şi prin această rămânere în pragul dezvoltării conştiente. Exerciţiul stilistic se consumă încă la marginea zonei esteticului. Reamintim că pentru P. Zumthor un motiv poetic este o „pluralitate de factori expresivi variabili, dintre care un anumit număr se leagă de temă în chip fix, iar altele intervin neregulat pentru a o amplifica”[1]. Conform sugestiei aceluiaşi autor, sintagmele revelatorii au fost stabilite pe baze statistice; în cazul unui corpus lexical redus, autorul recomandă următoarele: „criteriul care permite descifrarea, într-un text, a expresiilor formulare este de natură statistică”[2].

Concluzia acestui capitol nu poate fi decât aceea că meditaţia în proză este un domeniu izolat de restul literaturii contemporane ei. Cadrul fix şi rigorile speciei au mai mare importanţă decât invenţia personală. În mod normal, asemenea gen de producţie literară este specific unei culturi evoluate sau pornite deja pe panta decadenţei, când literatura devine egală cu exerciţiul ornamental. Or, nimic mai îndepărtat de o asemenea situaţie decât condiţia meditaţiei în proză din secolul trecut. În cazul de care ne ocupăm, fixitatea formei reprezintă rezultatul pe care-l dă încadrarea unor clişee verbale vechi într-o specie

[1] P. Zumthor, *op. cit.*, p. 128.
[2] *Ibidem*, p. 133, notă.

Scanned with OKEN Scanner

recent preluată. Dinamica adaptării noii forme, sugerată de Henri Focillon, își păstrează actualitatea: „La culture n'est pas un réflexe, mais une prise de possession progressive et un renouvellement. Les groupes nationaux tendent a devenir familles spirituelles: à ce titre, elles préfèrent certaines formes"[1]. Structura rondă și izolată a meditației în proză, ca specie autonomă, contrastează perfect cu domeniul deschis tuturor direcțiilor al nuvelei „faptice" contemporane, deoarece aceasta din urmă are acces la toate subiectele inspirate de o realitate materială înconjurătoare, infinit variată. Schița, nuvela, scrisoarea, pagina memorialistică etc., toate aspectele eterogene ale prozei faptice desemnează în epocă polul tradițional. Compunerea abstractizantă și esențială a meditației se opune, global, tentației pitorești a lumii fenomenale reprezentate de proza narativă.

3. *Elemente de compoziție*. Studiul lexical realizat până acum a căutat să pună în evidență o identitate (sau cel puțin o similitudine) tipologică generală; am lăsat intenționat deoparte sintaxa, deoarece fiecare personalitate distinctă și-a pus cu deosebire aici pecetea. Desigur, în cazul multor autori de asemenea meditații, a vorbi despre „personalitate distinctă" înseamnă a suplini realitatea cu visarea. Numele lui G. Vâlcu, St. Stoica sau Pavel Vasici Ungureanu au fost de la început scrise pe nisip. Totuși, la nivelul lui Asachi, Heliade, Rallet sau chiar la cel al lui Istrati, se conturează măcar o promisiune ce nu poate fi ignorată.

Ceea ce unește, din punct de vedere sintactic, meditațiile este *obținerea ritmului pe baza simetriei*. Indiferent dacă este vorba de Asachi, Ralet sau Mány, procedeul sintactic fundamental de ritmare rămâne același. Mecanica ritmică va avea o anumită configurație la Asachi și alta la Istrati, dar amândoi vor urmări, conștient sau nu, idealul similitudinii perfecte. Facilitatea cu care unii scriitori români ai epocii cadențează fraza și o fac să sune găunos – prizonieri ai unui ideal primitiv de armonie – este uimitoare. Pe teritoriul românesc, acest tip de frază provine din întâlnirea inspirației preromantice cu tradiția oratoriei religioase.

Textele lui N. Istrati sunt tipice pentru simetria împinsă la extrem și reprezintă, în fapt, o adevărată schemă geometrică umplută cu cuvinte:

„Dintru adâncul inimei strig către acea putere înaltă și neînțeleasă, pe care lumea întreagă o numește creator, către acea ființă nenființată cunoscută sub

[1] Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, Félix Alcan, 1939, p. 121.

Scanned with OKEN Scanner

deosebite forme de toate popoarele câte s-au străcurat şi să străcor deasupra acestui glob misterios către acel mare Dumnezeu ce se cheamă binefăcătorul oamenilor, părintele totului, protectorul dreptăţii; către acea eternă providenţă sfântă, în onorul căreia de la o margine la alta se află înălţate templuri şi altare diverse, în care se prosfor lacrămile pietăţii; către acel Domn universal, în faţa căruia nu este nici început, nici sfârşit, nici trecut nici viitor, nici întunerec, nici lumină; dinaintea căruia toată puterea, toată înţelepciunea pământească se pierde ca o nălucă ce n-are fiinţă. Strig dintru adâncul inimei ca zimbrul sângerat de fierul vânătorului, ca şerbul sub biciul domnului său, ca dreptul sub robia împilătorului, ca poporul obosit de despotism şi tiranie, ca martirii pe roata casnelor; ca muma căreia i se răpeşte fiul, ca naţiile cărora li se răpeşte libertatea". (*Suspinele unei matroane, loc. cit.*)

Simetria pasajului este foarte uşor reprezentabilă:

Dintru adâncul inimei strig
către + compl. indirect + prop. atributivă
către + compl. indirect + prop. atributivă
către + compl. indirect + prop. atributivă
către + compl. indirect + prop. atributivă
către + compl. indirect + prop. atributivă + prop. atributivă
către + compl. indirect + prop. atributivă + prop. atributivă + prop. atributivă

Strig din adâncul inimei
ca + compl. de mod comparativ+...
ca + compl. de mod comparativ+...
ca + compl. de mod comparativ+...
ca + compl. de mod comparativ+...
ca + compl. de mod comparativ+...
ca + compl. de mod comparativ+...

Fraza astfel descompusă nu are nimic din echilibrul perioadei: repetarea obsedantă a aceleiaşi construcţii sfârşeşte prin a produce cadenţă goală, în care textul se estompează până la dispariţie în favoarea impresiei ritmice.

N. Istrati este un caz extrem; dar majoritatea autorilor procedează la fel în punctele de maximă intensitate lirică a textului. Iată începutul celei mai reuşite pagini meditative a lui D. Rallet, *O primăvară ca toate*:

„Firea se desfăşura, închipuind întâia zidire. Cele mai roşioare raze se presăra pe zăpada falnicului munte, ca o lucitoare purpură spre cinstirea unui

Scanned with OKEN Scanner

vrednic creştet în vârstă. Ceriul păre a slăvi trezetul măreţului soare ce să preveste cu semne înfocate. Lumină şi voioasă juneşă se revărsa peste tot. Păsările flutura molatic despufând. Rânduneaua, prin şărpuindu-i ager zbor îşi pregăté îmbucăţitul cuib subt vro lăcuită streşină, ciocârlia să urca ciripind. Ierbile toate cuprindea câti o fioroasă sclipindă lacrămă. Din copaci ploua niectarul zorilor ca o picurare de perle scumpe. Fragide văpsăli scăpătate din boboci vădé zâmbirea firei luptându-se cu drăgostirile boarei răcoroase."

Exemple de asemenea similitudini ale construcţiei sintactice se găsesc, de fapt, în oricare dintre prozele analizate până acum. Dăm încă un exemplu, extras din meditaţia lui Pavel Vasici Ungureanu, *Mâna*[1]; este un caz cu atât mai grăitor, cu cât meditaţiile ştiinţifico-lirice ale doctorului Vasici stau la hotarul dintre exprimarea figurată şi cea conceptuală. Pasajele care se apropie de literatură sunt construite de doctorul Vasici conform tehnicii brevetate a simetriei sintactice:

„Mâna jucându-se făcu măiastra fluieră şi amăgi cu dânsa dulcele şi melodiosul glas a păsărilor codrului.Mâna încordă corzile lirei şi cântarea petreace acordul. Mâna scoase din pământ metaluri şi le făcu în arme şi în unelte. Mâna răteză şi ţesu; întinse şi urzi corabia lui Noe şi cetatea Roma. Mâna zidi turnul cel plin de mirare a Babilonului. Mâna se mişcă în sus şi-n jos şi rădică cu vârful său în nori trufaşele piramide a Eghiptului şi zidi vitează puternicul arc din Roma. Mâna ne dădu prin vestitul zugrav Rafael cereasca icoană a dumnezeieştii Fecioare şi prin Denecker (?) a necuprinsului Dumnezeu om Hristos. Mâna găti praful de puşcă şi schimbă năravurile Europei."

Iată schema sintactică a paragrafului în discuţie:

Mâna (prop. principală) + *şi* + prop. principală
Mâna (prop. principală) + *şi* + prop. principală
Mâna (prop. principală) + *şi* + prop. principală
Mâna (prop. principală) + prop. principală
Mâna (prop. principală)
Mâna (prop. principală) + *şi* + prop. principală + *şi* + prop. principală
Mâna (prop. principală) + *şi* + prop. principală
Mâna (prop. principală) + *şi* + prop. principală.

Frecvenţa neobişnuită a procedeului simetriei sintactice îl ridică pe acesta la rangul de procedeu de bază al întregii specii. El defineşte din punct de vedere literar esenţa ritmului majorităţii medi-

[1] *Foaie pentru minte...*, II (1839), 11 (12 martie), p. 82-83.

Scanned with OKEN Scanner

taţiilor. Este elocvent faptul că excepţia de la acest procedeu unificator o constituie tocmai meditaţiile aparţinând scriitorilor evoluaţi, cum ar fi Asachi sau Heliade. Gh. Asachi, de exemplu, îşi bazează ritmul tot pe forţa simetriei, dar cu o mai mare subtilitate şi ferindu-se de cadenţe prea obositoare; la el nu mai există doar simetria sintactică notată până aici, deoarece fiecare pasaj al prozelor asachiene are un *centru de greutate* (marcat de obicei printr-o conjuncţie adversativă), în funcţie de care se plasează cele două părţi ale fragmentului. Schematic, o pagină meditativă a lui Asachi are o temă, o conjuncţie adversativă şi o antitemă, răspuns întotdeauna negativ la enunţul din prima parte. Astfel, meditaţia remarcată şi cu alt prilej, intitulată *Cerul stelit*, începe aşa:

1. „Când pere sara lumina cea frumoasă a zilei, când umbre întunecoase acopăr politii, sate, câmpii şi munţi, când amuţeşte vuietul cel mare al vieţei şi toţi muritorii obosiţi, toate făpturile vieţuitoare zac în somn; când tot pământul, ca un mort, s-a cufundă în mormântul cel întunecos; atunci se înalţă noaptea în a ei măreaţă serbare şi din ceriu lucesc asupra tunericului nostru stelile cele veşnice; noi nu mai vedem pământul nostru în a sale frumuseţi şi sălbăticiuni – ci numai lumi streine, care din noianul lumei ni surâd cu plăcere..."

2. „Înţelepciunea urzitorului nu în zădar toate aceste aşa au orânduit. Nu în zădar nopţile, de care se întunecă pământul îmi aduc aminte de timpul care pe totdeauna va peri pentru mine. Nu în zădar lasă Domnul a străluci asupra mé lumile scânteietoare din depărtări nemărginite. Ele îmi aduc aminte vecinicia şi a mé viaţă după moarte. Aceste stele depărtate sunt pământuri, toate mult mai mari decât acela carele acum lăcuiesc. Ele minesc harul părintelui prevecinic şi sunt lăcaşuri în sfera lumei."

Echilibrul pasajelor rezultă din permanenta confruntare a unor fraze menite să susţină „tema zilei" şi a altora menite să susţină „tema nopţii"; în al doilea pasaj, prima jumătate apare dominată de adverbul *în zadar*, a doua jumătate este afirmativă. Avantajul unei asemenea compuneri sintactice faţă de ritmica facilă a celor de până acum este evident: senzaţia ritmului nu mai are la bază mecanica pură a construcţiei bazate pe efecte, ci antrenează într-o activitate perceptibilă *sensul* cuvintelor. Pentru a sesiza ritmul, nu mai sunt suficiente criteriile cantitative (cele două jumătăţi ale pasajelor din Asachi pot fi inegale ca întindere), deoarece intră obligatoriu în joc şi cele semantice. Sensul devine un criteriu în construirea „versetelor", deci a ritmului.

In fine, am numit şi un alt scriitor propriu-zis : I. Heliade Rădulescu. Originalitatea absolut surprinzătoare a unui asemenea creator

Scanned with OKEN Scanner

exersat în proza satirică constă în aceea că, în ipostaza de autor al unor meditații, construiește ritmul la nivelul întregii bucăți. *Florile lui mai* sunt un veritabil poem în proză *avant la lettre*, beneficiind de procedee de ritmare care nu mai au nimic cantitativ; proza aceasta de factură iterativă, gândită în totalitate, pare izvorâtă dintr-o poezie cu refren aparținând unui poet necunoscut tradus în proză. În cazul lui Heliade, traducător consecvent în proză al multor poeți, explicația aceasta ar fi cu atât mai verosimilă[1].

Prima frază a meditației este următoarea:

„Frumoase flori ale lui mai, orgoliu și junețe a pământului, nu-mi mai plăceți voi ce atâta mi-ați plăcut!"

Trei paragrafe următoare reiau această formulare într-o manieră înrudită, drept introducere la tot atâtea laude închinate florilor:

„Albă iacintă cu inima verde, tu, ce îmi păruși un simbol de speranță și de curăție, și care mă făcuși a vărsa lacrăme în mânia mea, nicidecum nu te-am uitat.

Ciclamenă a Brentei, salvie a Tirolului, gențiană a Muntelui alb, eu v-am încredințat dureri ce nu m-aș fi încercat a le povesti oamenilor.

Albă mirică, ce îți întinzi cu atât orgoliu strugurii de mărgăritar, de unde vine că nu mai cuget la tine când te privesc?"

Paragraful ultim, mult mai întins și complet distinct de celelalte, închide o utopie specific heliadescă. După o viziune de coșmar a civilizației în prăbușire, urmează imaginea edenică a umanității înfrățite, perfectă prefigurare a *Santei Cetăți*. Bucata se încheie în chip armonios simfonic, cu o amplă frază, în finalul căreia leit-motivul florilor apare pentru ultima dată drept încheiere:

„Atunci și voi asemenea, regine orgolioase și delicate, roze ale parterelor, caste iacinte, lalele înflăcărate, veți merge în locuința oamenilor împăcați a vă mărita cu naivele flori ale singurătății și feluri mai perfecte naște-se-vor din imenele voastre. O! atunci, ridente conchiste ale civilizației cei nouă, simboluri ale poeziei reînviate, stâlpări ale sclavului deliberat, coroane pe fruntea libertății, vă voi aduce închinarea și cultul meu, o, flori frumoase ce atâta mi-ați plăcut."

Poemul heliadesc incipient aduce și o altă inovație, *structura strofică* a bucății. Paragrafele nu mai grupează frazele pe temeiul dez-

[1] Probabil sugestia aceluiași Heinrich Zschokke, *op. cit.*; cf. nota de la p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

voltării unei idei, ci pe acela al unui procedeu stilistic comun. Alături de formulele introductive amintite, rămân esenţiale timpurile verbale: fiecare paragraf-strofă din poemul lui Heliade are majoritatea verbelor la acelaşi timp. Primul („Frumoase flori ale lui mai...") – la prezent; al doilea („Albă iacintă cu inima verde...") – la perfectul simplu sau compus; al treilea („Ciclamenă a Brentei...") – la imperfect; al patrulea („Albă mirică...") – la prezent. Finalul menţionat mai sus amestecă timpurile, având totuşi o marcată pedală pe viitor. Ansamblul poemului realizează deci un ritm evoluat, de natură gramaticală şi stilistică în acelaşi timp, depăşind ritmul rezultat din simetria sintactică.

La sfârşitul acestor consideraţii, graniţele noului domeniu analizat – meditaţia în proză – încep să se precizeze: la un capăt se află proza faptică, inspirată din realitatea materială, la celălalt, proza lirică. În meditaţia în proză se îmbină tradiţia predicii religioase, cea a prozei sentimentale şi cea a traducerilor în proză de versuri romantice. Absorbind selectiv sursele menţionate, lua naştere meditaţia în proză, ca domeniu autonom. Destinul ei s-a dovedit a fi curios: survenită în plină ecloziune de proză faptică şi lipsită de suportul unei tradiţii a prozei sentimentale, această remarcabilă mărturie a unei generaţii a fost împinsă pe plan secundar, ducând o existenţă semioficială. Deşi întinderea ei este comparabilă cu cea a prozei faptice, ecoul în conştiinţa literară a epocii a fost destul de slab; mijloacele reduse de răspândire i-au împiedicat intrarea în circuit, autorii înşişi au ignorat-o sau au repudiat-o[1]. Spiritul epocii avea alte cerinţe şi de aceea întreaga producţie lirică pe care o reprezintă meditaţiile a rămas în stadiul de promisiune a marii proze romantice din a doua jumătate a secolului. Studierea ei capătă semnificaţia unei descoperiri de document.

[1] O remarcabilă ediţie Dimitri Rallet a lui Mircea Anghelescu (Dimitrie Rallet, *Suvenire şi impresii de călătorie*. Buc., Ed. Minerva,1979) renunţă la proza poetică din raţiune de redusă valoare literară.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL III

DE LA LIRISM LA RETORIC: CEZAR BOLLIAC ŞI ALECU RUSSO

Facem un loc aparte operei lui Bolliac deosebind-o de celelalte meditaţii în proză din epocă, deoarece este singurul grupaj coerent de proză lirică în vastul câmp al „meditaţiei". Proza poetică românească a epocii cunoaşte în *MEDITAŢII de Kesar Bolliac* singura operă care, deşi inferioară ca valoare scrierilor similare ale lui Asachi, beneficiază de arhitectură proprie.

Cărticica de 30 de pagini, apărută în 1835 în Tipografia lui Eliad, marca un debut literar oarecum neobişnuit: ea cuprindea zece meditaţii în proză, în cea mai ortodoxă manieră, şi două poezii cu versificaţie hilară. Ponderea estetică aparţine meditaţiilor în proză, care duc la extrem defectele speciei în ansamblu, reprezentând-o, sub toate aspectele, superlativ. Excepţionale şi faţă de viitoarea evoluţie literară – perfect conformistă – a autorului lor, meditaţiile din 1853 îşi desăvârşesc izolarea.

A fost de mult timp observată inspiraţia străină a operei: legătura stabilită între debutul lui Bolliac şi traducerea lui Simeon Marcovici din Young[1], apărută în acelaşi an în a doua ediţie, s-a bucurat de un credit larg printre toţi istoricii literari. Opinia lui Petre Grimm, cel care a sugerat pentru prima oară paralelismul, a rămas bine stabilită până în ultimii ani, când două scrieri despre Bolliac încearcă să revizuiască termenii faimoasei „influenţe". Pe bună dreptate Paul Cornea[2] observă diferenţa de spirit frapantă între opera lui Young şi cea a lui Bolliac, arătând că ecoul s-a limitat la formula stilistică adoptată. Ovidiu Papadima[3], pe aceeaşi linie, neagă influenţa lui Young, explicând volumul prin contextul literar autohton şi văzând în aceste meditaţii un docu-

---

[1] *Culegere din cele mai frumoase nopţi ale lui Yung*, a doua ediţie îndreptată şi adăugată de S. Marcovici, Bucureşti, 1835. Prima ediţie (1831), probabil după Le Tourneur, *Les nuits d'Young*..., Paris, 1927, 2 volume in 8°.

[2] *Cezar Bolliac sau romantismul în jiletcă roşie*, în vol. *De la Alexandrescu la Eminescu*, Bucureşti, E.P.L., 1966; *Originile romantismului românesc*, Buc., Ed. Minerva, 1972, p. 582-583.

[3] *Cezar Bolliac*, Bucureşti, Ed. Acad., 1966, p. 47-52.

Scanned with OKEN Scanner

ment primordial autobiografic. *Meditaţiile* lui Bolliac se situează însă cronologic *înainte* de majoritatea celor citate de Ovidiu Papadima în sprijinul opiniei sale. Pe de altă parte, alura exotică a textului pare evidentă: mai mult decât operă originală, cartea lui Bolliac este un exerciţiu stilistic de adaptare.

Înainte de a trece la analiza stilistică a meditaţiilor – singura care ne interesează de altfel –, trebuie să facem o precizare genetică: influenţa lui Young nu este în măsură să explice *complet* punctul de plecare al autorului român, iar numelui lui Young trebuie să i se asocieze intim, după părerea noastră, cel al lui *Lamartine*. Analiza stilistică a acestor proze devine posibilă de îndată ce vom admite *un strat neologistic*, permanent la toate nivelurile scrierii. Aluviunile care-l compun sunt însă de provenienţe felurite: dacă fraza cadenţată a fost sugerată de Young (în variantă Le Tourneur), în schimb, aşa cum vom arăta, substanţa poetică a textului se dovedeşte a fi prin excelenţă lamartiniană. Lamentările clericului englez – receptate în varianta raţionalizantă şi edulcorată a lui Le Tourneur – au fost trecute prin Lamartine şi şi-au pierdut sonorităţile iniţiale. Stratul neologic este, la Bollilac, de origine franceză: deznădejdea lui Young s-a acomodat cu religiozitatea academică a romanticului francez. Ansamblul acesta nu constituie un bloc fără fisuri (perceptibile dealtfel în textul însuşi al lui Bolliac), dar el putea oferi, în 1835, un model de sensibilitate literară „modernă."

Ideea transpunerii de operă poetică (în ocurenţă *Méditations poétiques* şi *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine) în tipar prozastic nu are nimic excentric: s-a arătat, de multă vreme, cât datorează literatura română traducerilor de poezii străine în proză cadenţată[1], exerciţiu literar ce n-a mai atins în nici o perioadă asemenea amploare. Citite în această lumină, *Meditaţiile* lui Bolliac îşi explicitează imediat inconsecvenţele. Admiţând că fraza lui Young – Le Tourneur vehiculează poncife lamartiniene, stratul neologic al operei lui Bolliac capătă contur: de origine galică, dar adiacent locurilor comune romanice, el evocă în egală măsură proza lirică de la finele secolului al XVIII-lea şi inspiraţia poetică a primei generaţii romantice din secolul trecut.

Ideea unei infiltraţii lamartiniene în *Meditaţiile* lui Bolliac a fost fugar enunţată de Dimitrie Popovici[2], fără ca ea să constituie însă punctul de plecare al unei noi ipoteze privind originalitatea operei. Ponderea reală a influenţei lamartiniene, niciodată măsurată, se dovedeşte a fi cu mult mai importantă decât se credea.

---

[1] Paul Van Tieghem, *Littérature romantique*, Paris, 1948, p. 7.

[2] În studiul *Cezar Bolliac: romantism şi socialism în definirea poezei*, Sibiu, 1944.

Scanned with OKEN Scanner

Publicate la început în paginile *Curierului românesc*, meditaţiile lui Lamartine, traduse de Heliade, sunt adunate apoi într-un volum din 1830 şi completate cu poezii originale: *Meditaţii poetice dintr-ale lui A. de La Martin.*

Exegeţii meditaţiilor de debut ale lui Bolliac au remarcat decalajul permanent existent între religiozitatea obstinată a lui Young şi revolta permanentă din textul românesc. Unica explicaţie o pot oferi poemele lamartiniene. Astfel, meditaţia a IV-a, *Suicidul*, a dus pe cercetători la o apropiere mecanică de Young, provocată probabil de titlu. De fapt, condamnarea sinuciderii făcută de Young are un straniu corespondent în apologia sinucigaşului din opera lui Bolliac:

„Ce neiertat păcat a putut face pruncia mea, de le-ai năpustit odată cu junia a mă sfâşia! Părinte prea slăvit! aste grozave turburări fură orânduite a mă primi pe lume? ori a trebuit a se naşte deodată cu mine? Dumnezeu adevărat, dacă fără ele nu mă puteam naşte, dacă pe-ăst amărât pământ eu nu-mi puteam găsi fericirea, de ce m-ai înfiinţat? Care aşa mare trebuinţă fu a mă naşte? Ce te sili a-mi turbura odihna ce gustam în sânul nesimţirii, până a nu te cunoaşte şi a-mi da un trup, un suflet, ca să fie pradă pământeştilor chinuri..."

Această revoltă de circumstanţă, inexistentă la Young, este numai o parafrază a strofelor din *Le Désespoir* de Lamartine (*Premières méditations*).

Créateur tout-puissant, principe de tout être,
Toi pour qui le possible existe avant de naître,
Roi de l'immensité.

Tu pouvois cependant au gré de ton envie,
Puisser pour les enfants le bonheur et la vie
Dans ton éternité!

Sans t'épuiser jamais, sur toute la nature
Tu pouvais à longs flots répandre sans mesure
Un bonheur absolu:

L'espace, le pouvoir, le temps, rien ne te coûte,
Ah! ma raison frémit: tu le pouvais sans doute,
Tu ne l'as pas voulu.

Quel crime avons-nous fait pour mériter de naître

Scanned with OKEN Scanner

L'insensible néant t'a-t-il demandé d'être
Ou l'a-t-il accepté?

Sommes-nous, o hasard, l'oeuvre de tes caprices?
Ou plutôt, Dieu cruel, fallait-il nos supplices
Pour ta félicité?

Imputările adresate divinităţii au aceeaşi sursă: „Vezi şiroaiele lacrămilor cum curg în templurile tale; vezi la picioarele ministrilor altarelor tale îngenuncheată omenirea, ca să-i roage a trimete la scaunul tău, prin cădelniţa lor, tămâia şi fierbintele lor rugăciuni..., O, Dumnezeu slăvit! Părinte şi stăpân! Ziditor prea puternic al totului întreg! Deschide poarta vecinicelor tării; ascultă glasul ce se rătăceşte, neputând a străbate până la tine!... O, cruzime! Tiran neînduplecat!... Urechea-ţi nesimţitoare nu se apleacă decât numai la concertele cântăreţilor şi organelor; tu nu-ţi tulburi a ta trândăvie ca să asculţi ţipete jalnice." (*Meditaţia a IV-a).*

Comparaţia cu strofele corespunzătoare din aceeaşi poezie, *Le Désespoir*, este elocventă:

Montez donc vers le ciel, montez, encens qu'il aime,
Soupirs, gémissements, larmes, sanglots, blasphèmes,
Plaisirs, concerts divins;
Cris du sang, voix des morts, plaintes inextinguibles,
Montez, allez frapper les voûtes insensibles
Du palais des destins!...

Hé quoi! tant de tourments, de forfaits, de supplices,
N'ont-ils pas fait fumer d'asssez de sacrifices
Tes lugubres autels?
Ce soleil, vieux témoin des malheurs de ta terre,
Ne fera-t-il pas naître un seul jour qui n'éclaire
L'angoisse des mortels?

Meditaţia a VI-a a lui Bolliac păstrează inefabilul timbru lamartinian începând, de astă dată, cu titlul: *Înserarea.* Peisajele din *Méditations poétiques* sau din *Harmonies poétiques et religieuses* evocă stereotip momentul crepusculului, prins în aceeaşi litografie montană. Schiţa lui Bollliac, în ciuda detaliilor geografice prozaice, notează momentul lamartinian şi acelaşi decor:

Scanned with OKEN Scanner

„Bradul cel mândru se înceață în munții Carpați! Norii se joacă cu al lui mlădios creștet... Undele Prahovii coboară toată varietatea cerului în adânca prăpastie. Pleopul cel argintuit fâlfâie ale lui late frunze; zgomotul vâlcelii face să se audă falnicele sale vârsări în conrăspunzătoarele văi și spumegând se prăbușește din râpă-n râpă până la trufașul râu. Soarele rușinat și rănit todeodată de frumusețea interesantei, bălaiei lune, neputând sta față dulcții aceleia ce totdeauna fuge de dânsul, s-ascunde dinainte-i, lăsându-i numai lumina ce-i este dator; și măreața fecioară, împotrivindu-se negrului întunerec al nopții, cu un pas lin, pompos și plin de dulceață se înalță din orientul său. Încă se văd sângeraticii munți de aburi, înrubinați de murindul foc al soarelui, când Vinerea, repezită peste orizont în toată strălucirea ei, se înrivală cu dumnezeoaica cinstii..."

Seara se apropie tiptil aici însoțită de același aparat mitologic din *La Prière*, tradusă de Heliade prin *Rugăciunea de seară:*

Le roi brillant du jour, se couchant dans sa gloire,
Descend avec lenteur de son char de victoire
Le nuage éclatant qui le cache à nos yeux
Conserve en sillons d'or sa trace dans les cieux,
Et d'un reflet de pourpre innonde l'étendue.
Comme une lampe d'or dans l'azur suspendue,
La lune se balance au bords de l'horizon;
Ses rayons affaiblis dorment sur le gazon.
C'est l'heure où la nature un moment recueillie,
Entre la nuit qui tombe et le jour qui s'enfuit,
S'élève du Créateur du jour et de la nuit,
Et semble offrir à Dieu, dans son brillant langage,
De la création le magnifique hommage.

Finalul *Meditației a VI-a* de Bolliac se adâncește în fervoare mistică: distanța față de revolta exclamativă, cu numai câteva pagini precedentă, este apreciabilă, dar ea se explică tot prin originalul lamartinian. Încheierea readuce acordurile din *La Prière:*

Et quand la nuit, guidant son cortège d'étoiles,
Sur le monde endormi jette ses sombres voiles,
Seul, au sein du désert et de l'obscurité,
Méditant de la nuit la douce majesté,
Enveloppé de la calme, et d'ombre, et de silence,
Mon âme de plus près adore ta présence;
D'un jour intérieur je me sens éclairé,

Scanned with OKEN Scanner

Et j'entends une voix qui me dit d'espérer...
Seul, invoquant ici son regard paternel,
Je remplis le désert du nom de l'éternel;
Et celui qui, du sein de sa gloire infinie,
Des sphères qu'il ordonne écoute l'harmonie,
Écoute aussi la voix de mon humble raison,
Qui contemple sa gloire et murmure son nom...

Parafraza lui Bolliac din finalul meditației citate sună similar:

„Mare Dumnezeu! De ce nu poci, lăsându-mi pământeasca haină, împreună cu conurile, pe această rece stâncă, ca un fulger meteor să zbor prin ăst hrănitor văzduh în lăcașul fericirii, și slujind împrejurul scaunului tău, să privesc d-acolo luptele vânturilor, armonia sferelor și tot ceea ce visez aici...

Părinte! tu ce iluminând întunericul nesimțirii, spărgând adânca tăcere a haosului, formași ăst pompos univers, numai pentru a cuvântului fericire! Tu ce, depuind în focoasa-mi simțire raza duhovniceștei lumini, îmi arătași în tot lucru al meu simbol! Primește din a ta înaltă locuință recunoștința ce mica-mi ființă îți trimite de viața ce i-ai dat! Primește slaba strigare a slabei credințe ce îți înalță din astă singurătate cu apusul unui soare din care îl dăruișI!"

Dincolo de detalii lexicale, evident prelucrate și asupra cărora vom reveni, frapează articularea argumentării, identică în poezia franceză și în meditația autorului român. Dialectica revoltei și a împăcării, parcursă integral de Bolliac în intervalul unui termen redus, nu rezultă dintr-o experiență intelectuală proprie: pentru moment, putem cataloga facticele lamentări ale textului românesc drept ecou de lectură.

În perfectă contradicție cu revolta din primele meditații (*Înșelăciunea nădejdii* și mai ales, *Suicidul*) se situează împăcarea din a doua jumătate a volumului; bucata intitulată *Moartea* încheie pace cu divinitatea și face morții un curios elogiu, al cărui ultim izvor rămâne tot Lamartine:

„Ei bine! asta e moartea; apoi se poate ca dreptul creator să hotărască la tot omul a ei necesară față, fără să contribuiască la a lui fericire? Se poate ca vecinicul Tată, blândul oblăduitor acela, să hotărască la toată ființa acest groaznic pahar, fără a vedea un tot așa de mare bun într-însul? Nu, nu, stăpâne, ce vecinica moarte ai omorât!... Asta nu e moarte, este un paznic ce ne transportă în nemurire din curățitorul foc ce-l numim lume, în care suntem veniți numai să ne spălăm de nesimțire, ca să putem trece la a Ta vecinicie; asta nu e viață, este un puțin mai luminos loc decât nesimțirea prin care, curățindu-ne de întunerec, sufletele ce înviași să poată trece în vecinica nemurire, ce li se

Scanned with OKEN Scanner

hotărî fără a cerca acea greutate ce cearcă ochiul închisului sub pământ la cea dintâi vedere a soarelui."

Din numeroasele pagini lamartiniene care brodează pe aceeaşi idee, trimitem la cea din *Immortalité:*

Je te salue, ô Mort! Libérateur céleste,
Tu ne m'apparais pas sous cet aspect funeste
Que t'a prêté longtemps l'épouvante et l'erreur:
Ton bras n'est point armé d'un glaive destructeur:
Ton front n'est pas cruel, ton oeil n'est point perfide;
Au secour des douleurs un Dieu clément te guide;
Tu n'anéantis pas, tu délivres: ta main,
Céleste messager, porte un flambeau divin.

Ipostaza poetului îndurerat, în care Bolliac se complace cu predilecţie şi care este o permanenţă a volumului său, are, desigur, valoarea unei „poze"; ea nu putea veni de la Young, autor de opere în tonalitate diferită; savurarea propriei suferinţe este tot lamartiniană:

„Lin, trăitor miros din bolta senină se revarsă în pieptu-mi ce, ocnă de dureri, oftează dupe-o urmă sfinţită de aceea ce nu mai este aici; ... aci în sânu-mi veşted vine să-mi aducă lumina-i ce n-o simţ."

(*Meditaţia a IX-a*)

Lui Bolliac îi rămân întipărite anumite imagini lamartiniene frapante, deoarece le utilizează, ulterior, în contexte de atmosferă diferite, ce trădează prin contrast provenienţa:

„Iată pavilionul ce ea îşi alesese" – se emoţionează retrospectiv scriitorul în *Meditaţia a IX-a*, deja citată. „Iată malul colo ce ea încununa. Aci ochiul zilei de dânsa lăudat apune în depărtare, după acel mal râpos; de-aci sfinţirea de ieri, de ea bine-zisă, plecă să vestească Sirina ce văzu; ieri deşteapta undă, ce acum departe a ajuns, trecu cu al ei nume pe grabnicul său râu. Iată colo piatra pe care ea, aşezată, tristă, toată-n gânduri, prea dulce suspina. O, dulce răcoare, ce urma-i parfumată! Unde e aceea ce ieri te învia?"

Metafora apei privită ca simbol al timpului ce şterge amintirea, precum şi detalii decorative trimit la *Le Lac:*

Ainsi toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,

Scanned with OKEN Scanner

Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour?
Oh lac! l'année à peine a fini sa carrière,
Et, près des flots chéris qu'elle devait revoir,
Regarde! je viens seul m'asseoir sur cette pierre
Où tu la vis s'asseoir!

Traducerea lui Heliade i-a lăsat moştenire lui Bolliac o întreagă terminologie adecvată raporturilor uman-divin: Heliade traducea pe *Dieu* sau *Être suprème* prin cuvântul *Fiinţă:*

Cât trist, în taină, la altar viu
Să rog Fiinţa mângâietoare...

(*Suvenirul*)

Bolliac se adresează divinităţii constant cu acelaşi termen:

„O, fatală fiinţă! Cari sunt bunurile ce vrei să-mi faci a crede că mi-ai dat?... Fiinţa-ţi umple totul."

(*Meditaţia a IV-a*)

Anumite curiozităţi din traducerea heliadescă au trecut în *Meditaţiile* lui Bolliac. Heliade, de exemplu, traduce *magnifience* prin *cuviinţă:*

Oui, j'éspère, Seigneur, en ta magnifience

este tradus:

Dar în marea-ţi cuviinţă, stăpâne, nădăjduiesc.

În *Meditaţia a II-a* a lui Bolliac, găsim această frază, altminteri obscură: „...n-au găsit înzecită mulţămirea ce fiii chinurilor, cu atâtea osteneli, o caută în baluri şi ospeţe *de mare cuviinţă?*" (!) Ultimul termen devine inteligibil numai în lumina sensului din traducerea lui Heliade.

Cu aceasta, ipoteza influenţei lamartiniene se transformă, credem, în certitudine. La cele de mai sus, adăugăm următoarea precizare esenţială: cu o singură excepţie, toate poeziile lui Lamartine invocate de noi figurează în volumul de traduceri din 1830 realizat de Heliade, deşi nu ar fi imposibilă presupunerea unor lecturi lamartiniene mai întinse făcute în original. Imaginea poetului francez suprapusă operei lui Bolliac era însă, prin forţa lucrurilor unilaterală: contactul precis şi fecund se

Scanned with OKEN Scanner

limitează la perimetrul poeziei lamartiniene receptat de Heliade însuşi. Ca şi *Nopţile* lui Young, Lamartine este cunoscut tot prin intermediar.

A distinge, aşa cum vom face în cele ce urmează, între „stratul neologic" al operei lui Bolliac şi cel „autohton" înseamnă mai mult decât a separa influenţa de fond; ca şi în alte scrieri de epocă paşoptistă, diferenţierea a două sectoare într-o operă dă măsura exactă a împrumutului, dar, în acelaşi timp, sugerează existenţa încă paralelă a acestor *strata*. În scrieri de valoare redusă, sugestia externă nu s-a topit în sensibilitatea proprie a autorului, iar meditaţiile lui Bolliac pot oferi un instructiv exemplu de bicefalism estetic.

I. *Stratul „neologic"*. Exerciţiul realizat de Le Tourneur prin traducerea din Young consta în adaptarea operei engleze la tradiţia prozei „poetice" franceze, constituită cu mult timp în urmă. Traducerile din poeţi străini (şi a lui Le Tourneur nu face excepţie) se aliau inconştient cadenţei inaugurate de scrieri cum ar fi *La nouvelle Héloïse, Paul et Virginie, Les Martyrs* sau *Atala*. Perioada clasică, acel des evocat *cursus*, se nuanţa subtil prin varietăţi armonice inedite, se colora cu termeni exotici şi evocatori.

Văzând în Le Tourneur un admirator epigon al prozei poetice rousseau-iste şi în Bolliac un cultivator al acestei prime forme de proză artistică, conchidem că adstratul lamartian s-a ataşat pe un trunchi în plină dezvoltare.

a) *Lexicul*. Textul *Meditaţiilor* se caracterizează printr-un mare număr de neologisme, majoritatea de origine franceză, care punctează fraza, dându-i o alură specifică. Cronologic, această scriere este una dintre primele opere literare româneşti ce fixează în limbă noile cuvinte, conferindu-le autoritate. O parte din ele s-au menţinut în forma adoptată de Bolliac – fapt remarcabil în acea epocă de incertitudine ortoepică şi grafică: *absolut, agonie, amor, armonie, atom, azil, efemer, fatal, gigant, labirint, liră, meteor, mister, monstru, pavilion, religie, tortură, triumf etc.* Sunetul propriu acestei melodii începătoare rezultă însă din utilizarea unor neologisme azi stridente, dar curente în 1835: *echo, inimie, obiet, suicid, sujet, suvenir etc.*

Câteva date statistice sunt elocvente: numărând în cele 10 meditaţii în proză cuvintele – pline, singurele, de altfel, susceptibile de a fi înlocuite cu neologisme – realizăm un corpus de 2.014 cuvinte. Dintre acestea, 211 sunt neologisme recente, adică o proporţie de 10,42%. Proporţia capătă adevărata semnificaţie, covârşitoare faţă de limbajul obişnuit, comparând-o cu cea din limba-standard a prozei artistice[1]. Prin

1 Ca şi în cazul celorlalte meditaţii, pornim de la articolul lui V. Şuteu, *Observaţii asupra frecvenţei cuvintelor în operele unor scriitori români*, SCL, X, (1959), 3, p. 419-444.

Scanned with OKEN Scanner

regula lui Guiraud, cele 2.014 cuvinte-pline semnifică 3.021 cuvinte (adică plus 50% din numărul cuvintelor pline).

În textul lui Bolliac, neologismele cele mai frecvente au următoarea configurație:

– *armonie, sentiment, zeitate* – 5 apariții fiecare
– *amor; creator; mister; natură* – 4 apariții fiecare
– *fatal, minut* – 3 apariții fiecare.

Calculând frecvența relativă la mie, obținem:

– *armonie, sentiment, zeitate* – 1,65‰
– *amor; creator; mister; natură* – 1,32‰

În catalogul de frecvență din articolul citat al lui V. Șuteu, neologismele cu cel mai mic rang în limba-standard a prozei artistice sunt următoarele:

– *profesor* – frecvența relativă 0,78‰
– *cleric* – frecvența relativă 0,38‰
– *notar* – frecvența relativă 0,38‰
– *doctor* – frecvența relativă 0,36‰
– *roză* – frecvența relativă 0,30‰

Frecvența principalelor neologisme din *Meditații* depășește deci cu mult (aproximativ de două ori) pe cea a neologismelor celor mai frecvente din limba-standard a prozei. Însă semnificația reală a neologismelor din textul lui Bolliac scapă și acestei statistici: elementul la care ne raportăm, limba-standard a „prozei faptice", a fost dedus prin excerptări din texte ulterioare anului 1835, cu alte cuvinte, din texte scrise într-o limbă în care neologismele se fixaseră deja. Caracterul puternic novator al limbajului lui Bolliac este sesizabil numai prin referire la un stadiu anterior al limbii literare, în care moștenirea fanariotă – compusă în special din cuvinte grecești și turcești – era încă precumpănitoare. Nu posedăm o statistică adecvată pentru limba acestei faze de evoluție a literaturii noastre. Re-naşterea limbajului artistic românesc este simbolizată însă de această scriere a lui Bolliac, care a rupt – lexical – toate ataşele cu epoca anterioară.

Coloratura lexicală uneori stranie a operei se accentuează prin prezența a numeroase *calcuri* lexicale și sintactice. Termenii de origine latină sau cuvinte românești obișnuite apar în îmbinări hazardate, purtătoare de accepții semantice neobișnuite. Datorită multiplelor calcuri lingvistice, având toate drept model franceza, cele mai comune cuvinte par învăluite de o aură exotică, ce dă măsura exactă a imensului

inv. 182634

Scanned with OKEN Scanner

efort necesitat de naşterea noului limbaj. Nicăieri mai mult ca în domeniul lexicului nu este vizibilă tensiunea internă, situaţia limită ce a creat proza de artă românească.

Calcuri lexicale: *apăsător* < fr. *oppresseur (Med* V); *a compătimi* < fr. *consentir* (III); *consfinţit* < fr. *consacré* (V); *conrăspunzătoare* < fr. *correspondantes* (VI); *desfrânată putere* < fr. *pouvoir effréné* (I); *dumnezeoaica* < fr. *déesse* (VII); *credilitate* < fr. *crédibilité* (VII); *însuflat* < fr. *inspiré* (VI); *miniştrii altarelor* < fr. *ministre* „preot" (IV); *nemurire* < fr. *immortalité* (III); *pătrundere* „agerime a minţii" < fr. *pénétration* (V); *ront* < fr. *rond* (V); *semnat* < fr. *signé* (V); *simţitate* < fr. *sensibilité* (IV)etc.

Calcuri sintactice: *în sânul cerului* < fr. *au sein du ciel* (I); *voi sunteţi suiet* < fr. *vous êtes suiet* (II); *să bată auzul* < fr. *frapper l'ouïe* (II); *pacinic pârâiaş* < fr. *paisible ruisseau* (II); *cumplitele varietăţi ale soartei* < fr. *variétés du sort* (II); *la tot minutul* < fr. *à tout moment* (II); *a împrăştia un sentiment* < fr. *épanouir un sentiment* (III); *totul întreg* < fr. *tout entier* (IV); *sfârşiturile împlinirii poruncilor lui* < fr. *les fins de*...(VII) etc.

Unele calcuri, forţând exagerat limba, denotă cunoaşterea lacunară, de către Bolliac, a francezei: *bine-zisă* (IV) înseamnă „binecuvântată"; altădată, traduce *tendresse* prin „tinereţe" şi scrie astfel: „Poate fi, oare, între ei vreunul cu atâta tinereţe pentru mine?" (III). Apoi, prin sintagma *troscotul răcoros al câmpiilor* (II) Bolliac traduce inexact o perifrază de tipul *l'herbe fraîche de la plaine*, făcând abstracţie de faptul că româna posedă doi termeni deosebiţi pentru noţiunile exprimate în franceză prin *frais:* „proaspăt" şi „răcoros". În cazul de mai sus, contextul cerea prezenţa primului termen.

Un ultim fapt, aferent în egală măsură lexicului şi morfologiei, îl constituie utilizarea gerunziului acordat, cu funcţie adjectivală – procedeu destinat unei lungi descendenţe în româna literară a secolului trecut: *murindul foc al soarelui* (VI).

b) *Fapte de stil.* Din punctul de vedere al procedeelor stilistice, textul lui Bolliac şi, prin el, meditaţia românească în proză rămân legate de epoca prozei poetice, adică de hotarul dintre preromantism şi noua literatură a secolului. Tehnica literară a scriitorului român poartă amprenta indeniabilă a frazei franceze de descendenţă rousseau-istă.

1. *Inversarea ordinii nume-adjectiv:* În limba noastră, adjectivul urmează în mod normal substantivului, iar în inversarea ordinii canonice este uşor de bănuit o intenţie poetică. Deoarece procedeul acesta primitiv se ataşează unei „poetici" intuitive, nelipsind nici în folclor, ar fi dificil să-l legăm de o anumită epocă sau curent literar. Este însă adevărat că, în-

Scanned with OKEN Scanner

cepând cu sfârşitul secolului al XVIII-lea, cuvântul joacă un rol semiautonom[1]. Suntem încă departe, desigur, de cultul cuvântului în sine, propriu epocii simboliste, dar proza preromantică stabileşte premisele care fac posibilă evoluţia. De aceea, inversarea ordinii normale în sintagma *nume-epitet*, atunci când este constantă şi de proporţii întinse, sfărâmă o relaţie cauzală obişnuită şi izolează, implicit, termenii. În ordinea percepţiei de către cititor a „codului", o anumită trăsătură secundară (în cazul nostru, calitatea) trece înaintea obiectului propriu-zis (numele). Sintagma va fi sesizată sub specia pitorescului, a detaliului care se substituie unui întreg. Deoarece Bolliac este un autor care acordă mare atenţie adjectivelor, alegându-le cât mai neobişnuite, inversarea amintită are şi semnificaţia punerii cuvântului inedit (epitetul) pe prim-plan, înaintea cuvântului obişnuit (substantivul). Două exemple ilustrează această tendinţă a stilului:

„Lină *tăcere! Balsam vindecător al* tulburatelor *suflete! ...Tu verşi în* tinerile *inimi acea* dulce *melancolie ce adoarme* cumplitele *furii ale nenorocirii."(II)*

„Verde *pânză însmălţează* răcoroasele *dealuri.* Trufaş *steiarul, ca un împărat al arborilor, fâlfâie ameninţător: Luna, ca o insulă de flăcări, izbeşte plină în* albitele *unde." (XII)*

Există în întregul text al *Meditaţiilor* 262 de sintagme compuse din substantiv şi adjectiv. Am efectuat o statistică a inversiunilor şi am numărat 187 de cazuri în care adjectivul trece înaintea substantivului; deci, marea majoritate (71,30%) adoptă inversiunea.

2. *Frecvenţa grupurilor nominale* reprezintă o altă trăsătură distinctivă a *Meditaţiilor*. S-a arătat, începând cu lucrarea clasică a lui Alf Lombard, citată mai sus[2], noutatea intrinsecă a procedeului, în raport cu limbajul literaturii de până în secolul trecut. Semnificaţia adâncă a acestui proces de „nominalizare" a prozei se relevă numai asociindu-l cu ideea prozei *statice*. Fragmentele de proză lirică din romanele şi scrierile preromantice aveau valoarea unor tablouri izolate din fluxul naraţiunii; desfăşurarea epică se oprea pentru a face loc fragmentului descriptiv detaşabil. Toată arta autorului se concentrează în aceste puncte nodale ale noii proze: valoarea lor deosebită, posibilitatea de a le abstrage din context sunt tot atâtea date noi pe fondul prozei tradiţionale. Un nou tip de frază, nominală, posedând o valoare în sine,

[1] G. Lanson, *L'art de la prose*, Paris, 1904, cap. XV.

[2] Alf Lombard, *Les constructions nominales dans le français moderne*, Uppsala et Stockholm, 1940, p. 32 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

își face apariția: este așa-numita *frază-tablou*[1], cu rotunjimi de operă plastică, menită să sfideze regula receptării succesive.

La C. Bolliac, noua manieră se insinuează în predominanța netă a elementului nominal asupra celui verbal, la nivelul întregului text, dar și prin abundente fraze lipsite de verb, adevărate aglomerări nominale. Plasarea frazelor de acest tip la începutul fiecărei meditații este menită să producă un șoc semnificativ de la primul contact cu opera:

„Stăpân preaputernic! Creator nemărginit! Tu! Împărat al totului întreg! (IV)
„Înger grabnic al tarelui cabinet! Sol urâcios al iesmosului lăcaș! Negru ministru al tribunalului răsplătitor! Rază de fulger purtător de întuneric! Noptoasă, spăimântătoare, nevăzută săgeată, ce desființezi ființele!" (X)

Exclamațiile de mai sus însemnau, indiferent de valoarea lor literară, o inovație sesizantă a exprimării: în textul lui Bolliac se surprinde o primă și timidă tentativă de eliberare a frazei de sub imperiul logicii.

3. *Sintagme abstracte*, sub forma sintagmelor compuse dintr-un substantiv denumind o noțiune abstractă și un epitet cu valoare morală, sunt extrem de numeroase în operă. Prin ele, răzbate cel mai acut influența limbajului clasic. Dacă structura nominală leagă preromantismul de epoca următoare, jocul cu abstracțiunile reprezintă moștenirea manierei vechi. Le Tourneur traducea încadrându-se unui stil format al prozei poetice și prelua, implicit, acest mod de a scrie – vetust peste foarte puțini ani. Îmbinarea semnificativă între cuvântul concret, între detaliul pitoresc și abstracțiune poate defini proza preromantică; dar nu numai romanele lui Rousseau sau Chateaubriand poartă acest semn, ci și, poezia romanticilor de primă generație (Chénier, Hugo, până la epoca lui *Feuilles d'automne*, Lamartine). În operele scriitorilor amintiți, detaliul concret își făcea loc cu greu, iar, la Bolliac, influența traducătorului lui Young se cuplează armonios cu cea a poemelor lamartiniene. Sintagmele pe care le amintim apleacă balanța stilului în partea trecutului și înrudesc limbajul *Meditațiilor* cu cel al oratoriei noastre religioase din urmă cu un secol.

Forma cea mai obișnuită a unor asemenea exprimări o constituie grupul de două substantive, căruia i se adaugă un epitet convențional: *rărunchii suferitoarei omeniri* (IV); *apăsarea nesuferitei nenorociri* (IV); *învierea nevinovatei simțiri* (IV); *turbatele furii ale nenorocirii* (I) *etc.* Termenii concreți în aceste sintagme își pierd ac-

[1] Expresia aparține lui Jean Mourot, *Le génie d'un style: Chateaubriand*. Paris, Armand Collin, s.a., p. 253.

Scanned with OKEN Scanner

cepţia evocatoare, rămânând simple convenţii: formulările de mai sus sunt, în realitate, *catachreze*.

Baza unor asemenea figuri de stil, ţinând de o îndepărtată retorică, o constituie grupajele de două substantive dintre care al doilea în genitiv, de rezonanţă biblică abstractă – adevărate „metafore împietrite", unde termenul concret şi-a pierdut denotaţiile sensibile: *abisul minciunilor* (I), *fulgerul morţii* (IV), *labirintul chinurilor* (IV) etc.

Există cazuri în care cele două forme de clişeu apar combinate: *zburătoarele fantome ale înşelătoarelor vise* (I), *slaba strigare a tarei credinţe* (VI).

Abundenţa catachrezelor şi a metaforelor împietrite a creat, în stilul lui Bolliac, maniera cu totul clasică de a numi obiectele concrete prin perifraze savante, unele reprezentând locuri comune ale limbajului preţios: *lutoasa îmbrăcăminte*, pentru „corp" (IV); *măreaţa fecioară*, pentru „lună"(IV); *dumnezeoaica cinstii*, pentru „luceafăr" (VI); *ocean de dureri*, pentru „piept"(IX); *ochiul zilei* pentru „soare" (IX) etc.

O statistică a epitetelor este în această privinţă extrem de instructivă: sunt bucăţi (cum ar fi *Meditaţia I*), în care nu există nici un singur epitet denumind detalii materiale ale obiectului. În ansamblu, trei sferturi din epitete exprimă trăsături generale sau însuşiri morale. Apelul la abstracţiuni, alături de fervoarea neologistică, sunt liniile de forţă ce definesc câmpul lexical al *Meditaţiilor*.

II. *Stratul „autohton"*. În opera lui Bolliac, ecoul lecturilor şi aportul personal au imensul defect de a se prezenta distincte: imersiunea inovaţiei în stratul fertil al personalităţii autorului nu este deloc adâncă; în lipsa unei simbioze creatoare, fenomenele amintite se desfăşoară paralel. Bolliac prezintă însă, chiar de pe acum, anumite trăsături stilistice distinctive ce vor căpăta relief în proza şi poezia din anii maturităţii. Efectul sigur şi vizibil al influenţei străine este tradus la el în violentarea imaginaţiei şi a exprimării tradiţionale.

a) *Lexicul şi sintaxa*. Aceste domenii se bucură de cele mai importante retuşări originale. Aportul personal al autorului este perceptibil în domeniul creaţiei lexicale, adică în efortul lui de a întemeia o „nouă" limbă. Inventivitatea lui Bolliac şi-a ales ca domeniu adjectivul: el creează noi adjective pornind de la substantive (*sângeratic* – VI, *plumbos* – II, *lutos* – IV, *înrubinat* – VI), precum şi postverbale inexistente în limbă (*înfulgerat* – VI, *înzgomotat* – VI). Alteori apar verbe formate din substantive (*se înceaţă* – VI, *se înrivală* – VI), după cum şi verbe formate cu prefixe din verbe deja existente (*răsturnă* – III, *răsurlă* – VI, *răzbubuie* – VI).

Scanned with OKEN Scanner

O parte a acestor creaţii – în special verbele – transpun afectivitatea în domeniul onomatopeic. Energia romantică găseşte în formule rebarbative un mod adecvat de sublimare.

Ceea ce aparţine lui Bolliac în domeniul sintaxei – dezordinea programatică a exprimării – trebuia să traducă agitaţia interioară. Stridenţa sintactică se realizează astfel prin două procedee esenţiale, concurente în obţinerea aceluiaşi rezultat: pe de o parte, prin elemente de oralitate; pe de altă parte, prin frângerea completă a ordinii logice în frază.

În primul caz, autorul introduce detalii sintactice care dau exprimării un aer de familiaritate; sinceritatea romantică este înţeleasă într-un mod abuziv şi echivalată cu exclamaţii:

„Iată o stea mică! Fi-va doar a mea? Coboară-te, negru meteor! Striveşte-ţi nenorocitul!... Dar ce! Un nor se înalţă de-a dreapta-mi, negru ca un munte de plumb îneacă lumea. Cădea-va el pe mine? Cază, că eu îl primesc!" (XII)

În a doua situaţie, fraza nu mai are vreo idee centrală, iar cuvintele par să ţâşnească dintr-o imaginaţie incontinentă; dezordinea logică, atunci când este intenţionată, dă naştere unei figuri retorice sui-generis, aşa-numitului *hypallagon:*

„Soarelui vesteşte că a cerului lumină, de azi semnată, este dator a-mi da; spune-i că cu moartea în zadar mă ameninţă în al lui zăbavnic curs; viaţa – mi se renaşte, cerul nu voieşte a-mi rămânea dator; el a mea durere opreşte şi al meu instinct vestind, nădejdea îmi sădeşte de al său prea mare dor." (V)

Nu greşim considerând unele formulări din această categorie drept *hypallagon* involuntar; pentru a ajunge la asemenea rezultate, violenţa se combină cu lipsa de experienţă. Câţiva ani mai târziu, Heliade Rădulescu acredita ideea unui Bolliac – autor bizar, care disprefuieşte regulile şi scrierea normală. În realitate, inovaţiile sintactice devin insolite tocmai din cauza lipsei de abilitate a scriitorului; suntem siliţi să considerăm *Meditaţiile* drept document al unei stări romantice extreme, mai mult decât operă finisată.

b) *Proza poetică.* Ritmicizarea prozei, apelul la procedeele familiare epocii preromantice sunt tot atâtea fapte de stil faţă de care creativitatea lui Bolliac nu este indiferentă. Deşi modelul sintactic exista, iar autorul avea, în fraza lui Le Tourneur, un exemplu palpabil, efortul adaptării acestuia la limba română, în condiţiile inexperienţei, trebuie să fi fost important. Fapt este că preromanticii trăiau – prozodic – din reajustarea procedeelor clasice, desenând dezordonat aceleaşi figuri.

Scanned with OKEN Scanner

La fel ca majoritatea autorilor de meditaţii în proză, Bolliac jongla cu procedee clasice, provenite atât din proza franceză sentimentală, cât şi din vaga tradiţie autohtonă de oratorie religioasă. Dumnezeul lui Bolliac este când pervers (imagine descendentă din stratul neologic al formaţiei), când local, patriarhal. În chip egal, regăsim procedeele retorismului clasic în *Meditaţii:* este o dovadă suplimentară pentru *continuum-ul* stilistic pe care-l alcătuieşte preromantismul cu tradiţia. Sensibilitatea frazei, nuanţarea armoniei sonore nu vor mai fi profunde la Bolliac – după cum este şi normal – decât la oricare autor sentimental pe care Le Tourneur l-a pastişat.

Pentru majoritatea preromanticilor francezi, armonia prozei înseamnă cadenţarea frazei în pentametri şi alexandrini, recunoaşterea metrilor antici în proză. Totuşi Rousseau, Chateaubriand sau Joubert variau în chip savant diverşi metri, fugeau de pagina continuă, cu ritmuri egale. Nu-i mai puţin adevărat că principiul intim al acestei armonii – similitudinea cu versul – rămăsese neschimbat de două secole. La noi, autorii de proze meditative, în deficienţă de abilitate, mizau consecvent pe ritmicitatea cea mai vulgară, fără disocieri şi nuanţe. Opera de care ne ocupăm nu face excepţie: ca şi majoritatea scrierilor înrudite, *Meditaţiile* lui Bolliac caută o armonie exclusiv fonică, exterioară şi obositoare.

Cadenţa oratorică apare la Bolliac în pasajele de maximă intensitate a efortului creator; ea se manifestă prin paragrafe care fac recognoscibile anumite formule de versificaţie clasică. Un pasaj din *Meditaţia IX*, demn de a figura printre cele mai lamentabile producţii din *Spitalul amorului*[1], poate fi transcris pentru interesul său teoretic (deşi scris in proză, îl transpunem, în „versete"):

(1) Scump obiet, ce-n lume eu nu pot avea!
(2) Înger, ce în mine cărarea-i aflat!
(3) Floarea omenirii şi-a sexului tău!
(4) Steaua lirei mele şi viu-mi Dumnezeu!
(5) Eu nu mai poci în ascuns acum să te iubesc,
(6) nu mai poci în taină acum a te slăvi?...
(7) Pieptu-ţi bunătatea, gura-ţi e nectar!
(8) ochii tăi ca pacea, verzi de tinereţe,
(9) aprind foc în pieptu-mi şi setea de-ai privi
(10) Tu eşti ce-n lume cerul îmi arăţi!
(11) Tu ce în tot locul văz necontenit.

[1] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

Decuparea pe „versete" pune în lumină poetizarea exterioară ce provine, în cazul de faţă, din înşiruirea ritmată de endecasilabi. Aceste versuri propriu-zise din punct de vedere tehnic sunt mascate tipografic prin dispunerea tradiţională a prozei. Structura sintactică a versului, asonanţele (versetele 3, 4) din final de frază sau repetiţiile creează impresia indeniabilă de poem eşuat. Dacă am apela, pentru o singură dată, la metoda strict cantitativă a lui Pius Servien, riscând o schemă tonică a pasajului, versurile se impun de la sine.

În coloana din dreapta, ictuşii sunt reprezentaţi numeric:

(1) –v–v–v	–v–v–	3 – 3
(2) –v–v–v	–v–v–	3 – 3
(3) –v–v–v	–v–v–	3 – 2
(4) –v–v–v	–v–v–	3 – 3
(5) –v–v–v	v–v–v–	3 – 3
(6) –v–v–v	v–v–v–	3 – 3
(7) –v–v–v	–v–v–v	3 – 3
(8) –v–v–v	–v–v–v	3 – 3
(9) –v–v–v	–v–v–	3 – 3
(10) –v–v–v	–v–v–	3 – 3
(11) –v–v–v	–v–v–	3 – 3

Cezura, riguros respectată, este un element decisiv în identificarea versurilor mascate.

Punctul culminant al *Meditaţiei V* ia forma hilară a unor trimetri iambici de 6 sau 7 silabe, cu sau fără clausulă feminină:

Atunci tu iarăşi spune-i	v– v– v–v
C-acel prea scump odor	v– v– v–
pe piatră-mi consfinţit	v– v– v–
eu îl aştept în cer.	v– v– v–
Adaogă-i c-atuncea	v– v– v–v
când voi mai fi trăind,	v– v–v–
el tot o să-mi vestească	v– v– v–v
al ei prea dulce nume.	v– v– v–v
Şi pe-ale sale raze,	v– v– v–v
purtând al meu amor,	v– v– v–
să-i ducă să-mi aducă.	v– v– v–v

[1] *Les rythmes comme introduction physique à l'estétique*. Paris, Boivin, 1930, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

Antiteza romantică, perceptibilă chiar la nivelul frazei, „plutea" în atmosfera stilistică a epocii; ecou al procedeului clasic cunoscut, acest gen de figură sintactică ajunge la o remarcabilă dezvoltare în epoca de care ne ocupăm. Ea constituie principalul ornament stilistic al lui Young, aşa cum putea fi citit de Bolliac în traducerea lui S. Marcovici:

„Ticălosul! Îmi făgăduiam plăceri statornice pe teatrul cel schimbător al lumei! Zile senine şi liniştite în mijlocul chinurilor vieţii şi o fericire neclintită pe valurile tulburate. În ce univers amăgitor se trândăvea tinereţile mele!"[1]

Cărticica cuprinde însă şi încercări de ritmicizare care depăşesc mecanica goală. Considerând ritmul drept „periodicitate percepută"[2], anumite fraze dovedesc un ritm „potenţial" sau „incipient"[3], rezultat din repetarea unor structuri sintactice. O vagă „presimetrie" sintactică scoate pagina următoare din ordinea prozaică, fără a o încadra însă hotărât celei poetice:

„Ea *vă* arată comorile, făgăduindu-*vă* cu ele toate bunurile şi *voi*, beţi de rătăcirea căreia *sunteţi* sujet, *alergaţi*, *iertfiţi* prieteni, părinţi, fii, ca să *câştigaţi* un product al globului ce au produs şi pe *voi; vă* arată slava şi *voi*, ameţiţi, orbi, înfumuraţi în valul ce nu *vă* lasă să *vedeţi* sfârşitul celor asemenea *vouă... Voi intraţi* în veşnica nesimţire şi pomenirea *voastră* abia se ţine pe ruinele monumentelor ce *vă* ridică urmaşii *voştri*, îi fac să se mire de *voi*, şi, râvnind la ale *voastre* nesocotinţe, să se silească şi ei, cu asemenea cruzimi şi vărsări de sângiuiri a se ridica la *voi*."

Preponderenţa covârşitoare a persoanei a II-a plural, subliniată mai sus, conferă fragmentului un caracter oratoric şi creează premise de ritmicitate. În afara frecventelor repetiţii şi aliteraţii (figuri sintactice purtătoare ele însele de ritm potenţial), verbele şi pronumele la persoana a II-a plural compun o reţea care orientează stilistic restul cuvintelor.

Există în opera lui Bolliac şi un exemplu mai puţin ortodox din punct de vedere prozodic, dar infinit preferabil datorită diminuării monotoniei. Pe parcursul celor 30 de pagini, autorul încearcă o singură dată să-şi ia zborul, renunţând la aplicarea cadenţei geometrice. Transcriem fragmentul decupat direct pe „versete":

(1) Tu verşi în tinerele inimi acea dulce melancolie
(2) ce adoarme cumplitele furii ale nenorocirii,

---

[1] *Culegere din cele mai frumoase nopţi ale lui Iung*, Buc., 1831, I, p. 21.

[2] Definiţia lui Pius Servien.

[3] Paul F. Baum, *The Other Harmony...*. Duke Univ. Press., 1952, p. 56 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

(3) făcând să curgă în ele un nămol tămăduitor,
(4) asemenea pacinicului pârâiaş al grădinilor
(5) odihneşti simţirile obosite
(6) de cumplitele varietăţi ale soartei,
(7) întocmai ca un milos stăpân ce, descurându-şi calul,
(8) căzut de oboseală şi de arsura zilei,
(9) îi desface toate chingile,
(10) îl bate pe spate c-o mângâietoare mână
(11) şi-l sloboade în răcoarea nopţii a paşte
(12) troscotul cel răcoros al câmpiilor.

Schema accentelor arată astfel:

(1)	v–v–vvv–v	vv– vvvv–v
(2)	vv–vv–vv–v	–vvvv–v
(3)	v–v–vv–v	vv–vvvv–
(4)	vv–vv–vvvvv–	vv–v
(5)	vv–v–vvvv–v	
(6)	vv–vvvvv–vv–v	
(7)	v–vvvv–v–v	vv–v–v
(8)	v–vvv–v–v	v–v–v
(9)	vv–vvv–vv	
(10)	v–vv–v–v	vvv–v–v
(11)	vv–vv–vvv–v	v–v
(12)	v–vvvv–vv–vv	

Vestigii ale cadenţei oratorice există şi în această pagină – primă manifestare a melancoliei în proza noastră modernă; astfel, din punctul de vedere al accentelor, protaza este aproape în toate cazurile egală cu apodoza şi se pot număra în fiecare verset, înainte de cezură, trei accente principale. Schema însă, departe de a fi rigidă, prezintă notabile excepţii: versetele 5, 6, 9 şi 12 sunt lacunare, provocând o pauză necesară în cadenţarea fragmentului întreg. Notăm, de asemenea, predominarea accentelor pe unităţi ritmice ternare: din punct de vedere istoric, ele sunt un loc comun al prozei de după Rousseau. Poezia era încă intim legată, în conştiinţa artistică a epocii, de simetria binară, iar proza novatoare utiliza acest mijloc de opoziţie faţă de vers.[1].

În majoritatea versetelor, se face simţită preponderenţa octosilabului sau a alexandrinului clasic. Metrii s-ar putea să fi fost utilizaţi spon-

[1] H. Hatzfeld, *Initiation à l'explication de textes français*, ed. a II-a, München, Max Hueber, 1957, p. 87-88

Scanned with OKEN Scanner

tan de scriitorul nostru, dar nu-i mai puţin adevărat că ei se bucurau de o vogă nedisimulată după ce fuseseră puşi în circulaţie de romanul *La Nouvelle Heloïse*[1].

Inventarierea principalelor mijloace stilistice din *Meditaţiile* lui Bolliac relevă ambiguitatea termenului *preromantism:* etimologic, el evocă o viitoare naştere, dar stilistic reprezintă un moment semnificativ de criză a limbajului poetic. Relaţia cu epoca anterioară se dovedeşte, totuşi, decisivă. Simpla inventariere a tropilor utilizaţi – simboluri, perifraze, catachreze, hypallagon – defineşte o constelaţie care se ataşează direct ariei metonimice a limbajului. Reluând distincţia jakobsoniană[2], observăm că preromantismul utilizează în exclusivitate figuri produse prin contiguitate; refuzul instinctiv al metaforei originale este evident în toate paginile *Meditaţiilor.*

O afirmaţie mai veche a lui Cleanth Brooks schiţează perspectiva reconsiderării stilistice a preromantismului: după celebrul estetician american, preromantismul „nu a reînviat metafora sau versul, ci a introdus doar o mai mare «sălbăticie» în cadrul clasic"[3]. Solidaritatea subterană cu clasicismul tardiv se dovedeşte mai puternică decât inovaţia ostentativă.

Ajuns accidental în estul Europei, Young a antrenat scriitorul român pe panta noutăţii şi, împreună cu Lamartine, a sugerat ideea unei formule literare originale. Efectul literaturii sentimentale engleze, combinate cu cea recent romantică, a fost neaşteptat şi diferit ca spirit de opera lui Young; dacă Bolliac a preluat din romantism nota gravă şi protestatară, el a pus o surdină instinctivă filosofiei tradiţionale. Din punct de vedere prozodic, autorul român compune o alcătuire conformistă, de proză ritmată arhaic.

Situaţia nu este, însă, fără precedent: au existat şi alte exemple în care literatura melancolică a lui Young a produs imitaţii discordante. Spre finele secolului al XVIII-lea, Europa a cunoscut „cazul Young"; opera preromanticului englez a catalizat şi în alte ţări stări de spirit latent romantice. În Italia, de exemplu, situaţia este elocventă: găsim traduceri extrem de timpurii, dintre care cele mai interesante sunt cele ale lui Gerolamo Bottoni, din 1771, şi a lui G. Alberti, din 1770 – ambele întreprinse (fapt notabil) după aceeaşi variantă franceză a lui

---

[1] Albert Cherel, *La prose poétique française.* Paris, 1940, Cap. VII.

[2] R. Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.* în *Fundamentals of Language.* La Haye, 1956.

[3] Cleanth Brooks, *Notes for a Revised History of English Poetry.* în vol. *Romanticism.* Prentice-Hall, 1962, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

Le Tourneur, cunoscută şi la noi. În timp ce Bottoni aclimatizează expresiile prea violente, îndulceşte stridenţele şi, mergând pe linia lui Le Tourneur, stilizează arcadian opera, Alberti accentuează tonul sepulcral şi macabru, creează o variantă „nocturnă"[1]. Toţi autorii italieni de opere originale scrise sub influenţa lui Young se vor ataşa, fără excepţie, celei de a doua direcţii, adică romantismului negru. După compromisul sentimental-clasicizant din varianta Bottoni, se dezlănţuie valurile romantismului excesiv.

În literatura noastră, Bolliac se află încă la faza compromisului cu tradiţia; generaţia paşoptistă receptează încă un Young ornamental. De-abia cea numită „post-paşoptistă" va redescoperi operele preromantice în perspectiva melancoliei negre şi a disperării. Preromantismul lui Bolliac anunţă o nouă stare de spirit, fără a trage însă, conceptual şi stilistic, concluziile.

Astfel, în mare, ecuaţia gustului romantic este aceeaşi pentru Italia celei de-a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea ca şi pentru literatura română din secolul trecut. Receptarea „melancoliei nordice" prezintă evidente similitudini în diferite literaturi neolatine.

*

În literatura, română din epoca paşoptistă, alături de „meditaţia în proză" – ca specie distinctă –, există şi alte variante de proză lirică. Cele mai importante sunt *prozele retorice*; acestea datorează secolului al XVIII-lea (de fapt, tradiţiei retorice moştenite de la „veacul luminilor") mai mult decât meditaţiile în proză. Infinit mai livrescă, proza retorică – numim astfel cu un termen generic variante concrete destul de diferite între ele – aparţine categoriei largi a prozei poetice în măsura în care oratoria s-a legat de la început de registrul prozastic „înalt". Pe teren românesc, proza retorică se opune prozei „faptice" de pe aceleaşi poziţii cu meditaţia în proză.

Nelegată de o specie literară anumită, proza retorică a produs, după 1848 cu deosebire, scrieri politice, istorice, oratorice, jurnalistică, în fine – literatură. O singură dată ea va lua forma unei opere memorabile – în cazul *Cântării României* de Alecu Russo. Operă izolată, neurmată de producţii similare, acest vast „pre-poem în proză" reprezintă cea mai reuşită întrupare a retorismului românesc din prima generaţie romantică şi cea mai fericită realizare de proză poetică înaintea apariţiei lui Eminescu.

[1] Walter Binni, *Pre-romanticismo italiano*, ed. a II-a, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1959, p. 133 sqq..

Scanned with OKEN Scanner

Retorismul textului coexistă permanent aici cu melancolia filtrată discret, „ca parfumul unei flori delicate". Pecetea stilului propriu lui Alecu Russo, făcut din fluiditate şi delicateţe, poate fi remarcată chiar şi în această scriere perfect convenţională. Memorialistul obsedat de scurgerea timpului este mai puţin vizibil în *Cântarea României*; de aceea, între originalitatea autorului şi rigorile modei retorice se naşte un conflict stilistic, care înrudeşte opera de faţă cu *Meditaţiile* lui Cezar Bolliac. Metodologia analizei va fi asemănătoare[1].

Această scriere, produs al unei personalităţi infinit mai evoluate pe scara estetică, poate fi desfăcută în două jumătăţi distincte, însă inegale ca pondere: pe de o parte, cadrul de împrumut oferit de cartea misticului superficial Lamennais *(Paroles d'un croyant)*; pe de altă parte, substanţa autohtonă, oferită de cronici şi folclor, distilată în conştiinţa romantică vibratilă a scriitorului moldovean. Faţă de biblismul trucat al autorului francez, prozatorul nostru a găsit resursele necesare pentru a amortiza şocul neplăcut, provocat de sunetul strident, din mii de trâmbiţe, al unei opere ca *Paroles d'un croyant*.

Exercitând procedeele prozei lirice şi ale retorismului clasicizant asupra unor subiecte pur ideologice, Félicité de Lamennais a încercat o reformare modernă a scriiturii biblice. Maniera aceasta a avut succes în epocă, dacă ţinem cel puţin seama de numeroşii ei imitatori; în Franţa, s-a dezvoltat o întreagă şcoală a retoricii creştine. Romantismul triumfător s-a colorat socialist şi catolic, în ritmurile ciudate ale frazei lamennaisiene. Saint-Martin, Pierre Lerroux, Aimé-Martin, sociologul Saint-Simon (pentru a nu-i numi decât pe cei mai zgomotoşi) devin discipoli stilistici ai lui Lamennais, împrumutând proza grandiloventă a acestuia şi retorica seacă. Era momentul când, în Franţa, catolicismul se lega de vagi aspiraţii către echitate socială; clericul Lamennais a contribuit nu puţin la lansarea modei şi, implicit, la orientarea ei stilistică.

Înainte de a ajunge în ţara noastră datorită lui Heliade Rădulescu, noua stare de spirit romantic-socialistă (absolut episodică, de altfel) contaminează literele române prin Russo. Dacă la Heliade aceste idei păstrează un aer exotic, incompatibil cu tradiţia locală (fanteziile despre *Santa Cetate*, profeţiile despre *Christ-Omul* şi *Christ-Proletarul* nu spuneau aproape nimic cititorilor români), Alecu Russo are bunul-gust de a autohtoniza stilistic inovaţia. Biblismul *Cântării României*, inspirat lexical şi sintactic din straturi extrem de adânci ale fol-

[1] Facem abstracţie de disputa în legătură cu paternitatea operei; chiar scrisă de Russo-Bălcescu, *Cântarea României* îşi păstrează locul în seria prozelor poetice.

Scanned with OKEN Scanner

clorului şi ale istoriei, nu mai are acel aer „de circ în turneu", specific lui Heliade. Pastişa adecvată a cronicilor sau a baladelor face textul verosimil din punct de vedere literar. În *Cântarea României*, Lamennais este adaptat, adus la latitudinea noastră şi încadrat unor forme stilistice pre-existente. Conform metodologiei adoptate în cazul unor scrieri ca cea de faţă, influenţa străină va fi materializată în biblismul de contrabandă al scrierii lui Lamennais, în timp ce inovaţia proprie se va baza pe tradiţia bisericească şi folclorică a culturii noastre.

Cele două surse fuzionează mult mai intim decât în cazul lui Bolliac. Dar distingerea lor se poate face încă fără greutate, la toate nivelurile textului : *Cântarea României* ocupă un loc secundar în chiar scrisul lui Russo. Paginile *Amintirilor*, memorialismul cuprins în jurnalul *Soveia* sau chiar povestirile fără pretenţii ca *Piatra teiului* sunt piese rare în zona melancolică a romantismului nostru de primă generaţie. Concesia făcută gustului mediu al epocii prin această „epopee în proză" este învederată; ea reprezintă o mostră de romantism retoric, desuetă chiar la nivelul operei lui Russo.

Influenţa lui Lamennais asupra lui Russo nu mai este astăzi, în general, contestată; deosebirile între exegeţi încep numai la măsurarea profunzimii acestei influenţe. La un moment dat, s-a sugerat posibilul ecou al scrierii lui Mickiewicz, *Cartea naţiunii poloneze şi pelerinajului polonez*; un studiu recent al specialistului polonez W. Wientraub lămureşte lucrurile: Lamennais însuşi a fost influenţat de cartea lui Mickiewicz, apărută în 1832; când *Paroles d'un croyant* devin publice (1834), oricine putea vedea legătura. Scriitorul francez s-a apărat întotdeauna de acuzaţia că ar fi comis o pastişă, însă, oricum, după acest episod, relaţiile dintre Mickiewicz şi Lamennais devin extrem de reci[1], autorul polonez criticând „retorismul" operei franceze imitate după scrierea sa. Dacă în *Cântarea României* răzbat influenţe ale cărţii lui Mickiewicz mai sus citate, acestea sunt explicabile numai prin intermediul operei lui Lamennais. Cât priveşte eventuala influenţă, pe care unii exegeţi au apreciat-o determinantă, a obscurului scriitor Saint-Martin (*Homme du Désir*)[2] , o socotim insignifiantă din punct de vedere literar.

Ce a luat Russo de la Lamennais? Foarte mult, dacă-i credem pe comparatiştii de tip universitar-arhaic, cum ar fi Pompiliu Eliade; aproape nimic, dacă facem credit exegezelor de după război, specializate

---

[1] Wiktor Weintraub, *Mickiewicz, Lamennais and Biblical Prose*, în vol. *For Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, 1956, p. 644-652.
[2] Yves le Hir, *Lamennais écrivain*, Paris, Armand Collin, 1948, p. 253.

Scanned with OKEN Scanner

în arta de a „absolvi" pe scriitorii români de orice influenţă străină. Pentru noi, sugestiile lui Lamennais – numeroase şi uşor de observat – se menţin la nivelul *cadrului*, fără a afecta vibraţia interioară a operei. Elementele stilistice convenţionale sunt lamennaisiene, cele originale aparţin în exclusivitate autorului român: decorul exotic, gruparea compoziţională a materialului pot fi uşor apropiate de *Paroles d'un croyant*, însă acea *touche* particulară specifică oricărei opere reuşite decurge din temperamentul creator al lui Russo.

I. *Stratul „neologic"* Cele două opere se înrudesc, în primul rând, prin simetria temei şi, în al doilea rând, prin compoziţie. Pretextul literar este identic: un profet al vremurilor moderne se adresează poporului asuprit (*Paroles d'un croyant*), un călugăr romantic se adresează naţiunii oprimate (*Cântarea României*). În ambele cazuri, cei doi *vates* abuzează de figurile retoricii persuasive: apostrofe, interogaţii, exclamaţii. Punerea în scenă a ideilor se face conform unui ceremonial adresativ care implică relaţia orator-public.

În măsura în care se poate vorbi de un *subiect* (mai precis, de un pretext compoziţional tradiţional), el este aproximativ acelaşi: *Paroles d'un croyant* schiţează o istorie a umanităţii, în care finalitatea succesiunii faptelor pare a fi instaurarea justiţiei sociale şi a doua venire a lui Hristos; *Cântarea României* întreprinde istoria alegorică a naţiunii, după o schemă ce reproduce – uneori până la detaliu – pe cea a lui Lamennais.

Iluziile istorice sunt comune celor două opere. Pentru Lamennais, a existat o epocă îndepărtată a fericirii:

„...dans les temps anciens, la terre étoit belle, et riche, et féconde; et ses habitants vivoient heureux, parce qu'ils vivoient en frères.

Et je vis le serpent qui se glissoit au milieu d'eux: et fixa sur plusieurs son regard puissant, et leur âme se troubla, et ils s'approchèrent, et le serpent leur parla à l'oreille.

Et aprés avoir écouté la parole du serpent, ils se levèrent et dirent: Nous sommes rois." (III).

Russo : „În vremea veche... de demult, demult, ceriul era limpede... soarele strălucea ca un fecior tânăr... câmpii frumoase, împrejurate de munţi verzi se întindeau mai mult decât putea prinde ochiul... păduri tinere umbreau dealurile... Era vremea atuncea când tot omul trăia fără stăpân şi umbla mândru, fără să-şi plece capul la alt om. Se zice în carte că Domnul, pre cei fărădelege când voieşte a-i prăpădi, îi orbeşte şi le insuflă cugete nebune şi neînţălepte de mândrie." (13, 26)

Scanned with OKEN Scanner

Iată, chemat la viaţă, mitul „vârstei de aur" pierdute, scump lui Michelet şi lui Bălcescu; originea lui se află în tradiţia seculară, unită cu ideologia Restauraţiei romantice. Virtuţile literare ale legendei sunt puse la contribuţie în mod egal în cele două opere:

„Au commencement, le travail n'étoit pas nécessaire à l'homme pour vivre la terre fournissoit d'elle-même à tous ses besoins. Dar diavolul din inimile oamenilor pândea: *...car, disoit il, je les forcerai avec les verges et le fouet, à travailler por moi et je mangerai le fruit, de leur travail... Et il n'y eut plus de frères, et y eut des maîtres et des esclaves. Ce jour fut un jour de deuil sur toute la terre."* (VIII)

„Acolo unde nu e lege, nu e nici slobozenie şi acolo unde legea e numai – pentru unii şi ceilalţi sunt scutiţi de supt ascultarea ei, slobozenia a pierit... şi fericirea e stânsă... căci atuncea asuprirea, nevoile, necazurile şi sărăcia izvorăsc în lume; atuncea lumea se împarte în bogaţi şi săraci, în stăpâni şi robi, flămânzi şi îmbuibaţi". (17)

Conform dinamicei sociale acceptate de ambii scriitori, nedreptatea cheamă răzbunarea; viitorul apare, atât lui Lamennais, cât şi lui Russo, sub semnul unei apropiate ridicări în numele dreptăţii:

„Tenez-vous prêts, car les temps approchent. Et ce jour là, il y aura de grandes terreurs, et des cris tels qu'on n'en a point entendu depuis le jour du déluge. Et les rois hurleront sur leurs trônes; ils chercheront à retenir avec les deux mains leur courronnes emportées par les vents." (XXIV)

„Furtuna mântuirei strașnică are să fie... aveţi grijă de ziua aceea, şi grăbiţi-vă a vă îndrepta din vreme. Târziu va fi atunci a plânge şi a se căi; căci suferinţa îndelungată împietreşte inima omului şi ucide mila, şi o smulge dintr-însa... Norodul are un ceas numai, un ceas în care îşi îzbândeşte, şi cu acest ceas răscumpără veacuri de chinuri." (19)

Desfăşurarea istoriei însăşi, în cele două variante, prezintă înrudiri de atmosferă. Trecutul umanităţii apare ca o suită de scene tenebroase, pe fundal însângerat: ambii autori insistă cu predilecţie asupra momentelor de încleştare violentă, în care se dezvăluie partea tragică a existenţei. În economia generală a textului, episoadele întunecate sunt majoritare; ele nu se deosebesc esenţial unele de altele, ci par variante ale aceleiaşi situaţii:

„Je vois à l'horizon un nuage livide et autour une lueur rouge, comme le reflet d'un incendie... Je vois des tourbillons de poussière dans le lointain

Scanned with OKEN Scanner

et ils vont en tous sens, et se choquent, et se mêlent et se confondent. Ils passent sur les cités et, quand ils ont passé, on ne voit plus que la plaine." (11)

„Vântul de la miazănoapte bate cu furie... ceriul se întunecă... pământul se cutremură... În patru unghiuri ale lumei se văd înălţându-se stâlpi de flacără învăluită în nouri de fum... scrâşniri de dinţi, gemete şi ţipete moarte se mai aude... Noroadele dau năvală peste noroade şi oameni peste oameni... pustiirea păşeşte înainte şi în urma lor." (22)

Dacă compoziţia operei în ansamblu se bazează pe schema cunoscută – angrenarea în istorie a ideii de justiţie –, compoziţia fiecărui paragraf înseamnă reluarea aceleiaşi figuri de stil, *parabola biblică*. Exemplificarea este urmată de o sentinţă, precedentă ea însăşi următoarei exemplificări. Cu o regularitate obositoare, *Paroles d'un croyant* şi *Cântarea României* actualizează, pagină de pagină, schema: parabolă-sentinţă-parabolă. Sentenţiozitatea constituie coloana vertebrală a ambelor scrieri. Istoria universală şi cea naţională, în variante fanteziste, dau suport faptic unei idei fixe.

Pe fondul similitudinilor, deosebirile sunt remarcabile: analiza care urmează va sublinia pe cele mai importante. Fenomenul stilistic prezentat de *Cântarea României* este extrem de curios; paradoxul acestei opere constă în îmbinarea a două serii de arhaisme, a două registre de contrafaceri. Prima serie, cea neologic-franceză, este o arhaizare artificială, de coloratură biblică, inspirată de *Paroles d'un croyant*; a doua serie, de sugestie autohtonă, se adânceşte în fondul naţional de arhaitate, în cronici, cărţile bisericeşti şi folclor. Aerul de stilizare, degajat de *Cântarea României*, provine din apelul la forme literare ce nu se mai încadrau realităţii stilistice contemporane. Întrucât vechiul scris românesc are el însuşi un substrat biblic, discrepanţa dintre cele două serii stilistice nu este supărătoare.

Între influenţa străină (stratul neologic) şi inovaţia autohtonă nu mai există, prin urmare, distanţa imensă care paralizează orice efort creator în scrierea lui Bolliac. Nici unul din registrele „biblice" nu există în stare pură în operele confluente: Lamennais stilizează artificios, acceptă în egală măsură cadenţa preromantică şi oratoria religioasă, de tipul secolului al XVIII-lea; cărţile vechi la care face apel Russo, vagile ecouri posibile din cadenţa predicilor unui Chesarie din Râmnic, de exemplu, coexistă cu locuri comune paşoptiste, cu romantisme de ultimă oră. Totuşi surprindem câteva cazuri pe parcursul *Cântării României* când cele două serii stilistice înrudite ajung la o sinteză convenabilă, de armonie superioară: sunt rarele puncte ale textului când, după expresia lui Malraux, „arta începe", iar „formele devin stil".

Scanned with OKEN Scanner

Nu vom întreprinde o descriere a stilului lamennaisian; el a făcut obiectul a numeroase cercetări, destul de amănunţite, cum ar fi cea a lui Fr. Alexis[1] sau a lui Albert Cherel[2]; autorul se bucură chiar de câteva monografii, dintre care se detaşează cea a lui Yves Le Hir, *Lamennais écrivain*[3]. Evocăm numai acele trăsături care au ecou în contextul românesc. Volumele amintite mai sus, scrise în întregime de pe poziţiile unei admiraţii propensive şi, în cel mai bun caz, cu metodele stilistico-gramaticale de acum două decenii, ne-au oferit unele fapte brute. Întrucât obiectul cercetării noastre îl formează proza lui Russo, am privit ca un tot organic trăsăturile „biblice" şi cele „preromantice" ale stilului lui Lamennais, deoarece ele compun, în *Paroles d'un croyant*, o sinteză. Sintagma *stil biblic* aplicată operei lui Russo semnifică, în fapt, influenţa lui Lamennais asupra scriitorului român.

a) *Lexicul*. Din punct de vedere al vocabularului, scrierea francheză continuă tradiţia clasicizantă: extrem de sărac, redus ca întindere şi orientat aproape exclusiv conceptual, lexicul lui *Paroles d'un croyant* aminteşte, în toate detaliile, secolul precedent. În plină epocă romantică, Lamennais încă nu a descoperit cuvântul concret şi pitorescul termenilor. La Alecu Russo există, din contră, o remarcabilă varietate a lexicului, provenită din abundenţa arhaismelor şi regionalismelor, grupate aici într-o veritabilă „colecţie romantic-naţională". Incompatibilitatea dintre cele două opere pare a fi, pe acest teren, totală. Abstractizarea limbajului din *Paroles d'un croyant* a avut însă o consecinţă importantă pentru *Cântarea României*: originalul francez utilizează până la saţietate străvechiul procedeu al *concretizării*, iar acesta a trecut şi în textul românesc. Substantivele abstracte se văd învestite, prin alăturarea de detalii concrete, cu o forţă suplimentară.

În *Biblie*, concretizarea substantivelor abstracte era reflexul unei mentalităţi; la Lamennais, autor ce a deprins biblismul la şcoala lui Bossuet, procedeul este deja retoric. O lipsă de măsură specifică îl face pe cel dintâi să împingă figura la exces, iar la Russo, literaturizarea acestui procedeu, cândva spontan, se desăvârşeşte:

„...gândirea se iveşte luminoasă pe deasupra întunericului" (9); „tu fuseşi altariul rudirei crivăţului cu pustia, a bărbăţiei cu mintea, a slobozeniei cu puterea" (13); „slobozenia mai bărbată are şi sabie spre apărare" (31).

---

[1] Fr. Alexis, *Les origines lyriques de la phrase moderne*, Paris, PUF, 1929.
[2] Albert Cherel, *La prose poétique française*, Paris, L'Artisan du livre, 1940.
[3] Paris, Armand Collin, 1948.

Scanned with OKEN Scanner

Alecu Russo reia, la rândul său, determinarea nominală fără a da însă o extindere abuzivă procedeului: „ocean fără margini, țară de jertfă, pământ de sânge și de durere" (27), „țară de necazuri" (48); „versul de moarte a poporului" (50). Calificările nominale utilizează mai ales relația cu prepoziția *de*: predilecția pentru această construcție se explică prin labilitatea legăturii astfel create și prin relativa independență pe care și-o păstrează termenii intrați în relație.

Prezența superlativului absolut de inspirație ebraică[1] constituie un alt fapt remarcabil de mimetism stilistico-gramatical. În *Biblie*, procedeul este notabil ca frecvență; substantivele apar alăturate, cel de-al doilea în genitiv. În *Cântarea României*, ecoul îndepărtat se percepe în frecvența sintagmelor *Domnul Dumnezeul; Domnul Dumnezeul părinților noștri*, precum și altele, accidentale, realizate după aceeași schemă (*mucenicii sângelui*, 10).

Un procedeu biblic de persuasiune constă în gruparea binară a unor sinonime totale sau parțiale: ideea apare, în acest fel, subliniată apăsat, pusă într-o lumină deosebită; „*cugete nebune și neînțelepte*" (26); „neamurile *se dușmăniră* și *se pizmuiră* între dânsele" (26); „se făcură părtașe *nelegiuirile* și *nedumnezeirea* căpeteniilor (27); „vom rămâne de *râsul* și de *batiocura* neamurilor" (36); „ești *searbădă* și *slăbănoagă*" (57) etc.

Abundența termenilor și, după cum vedem, a procedeelor stilistice de origine biblică formează la Lamennais un tot coerent: nici o aluzie contemporană, nici o referire concretă nu tulbură aerul atemporal al scrierii. Limbajul biblic stilizat devine cod convențional, limbă inventată. Biblismul din *Paroles d'un croyant* este consecvent cu sine prin izolare. În schimb, biblismul românesc din varianta lui Russo este istoric și național: autorul pare mai puțin preocupat de adevărurile generale și cu mult mai interesat de evoluția istoriei României.

Această situație ideologică are drept consecință principală *o unitate* internă a operei *Paroles d'un croyant* față de eteroclitul *Cântării României*. Atmosfera atemporală, fără legături cu nici o țară sau epocă, se traduce într-un stil uscat, rece, permanent egal cu el însuși. Principiul intern al compoziției se schimbă în cazul lui Russo: aici domină pluralitatea, asocierea, lipsa de precizie. Dacă *Biblia* a fost prelucrată de Lamennais într-o variantă aproape geometrică, la Russo schema biblică a fost umplută de elemente foarte diverse. Sub pana clericului francez, istoria se transformă în schemă universală: Eden → Păcat → Gonirea din Rai → Uzurparea drepturilor comunității → Dom-

[1] Yves Le Hir, *op. cit.*, cap. IV.

Scanned with OKEN Scanner

nia lui Satan → Venirea lui Christ. Deşi ea este preluată de Russo, acestuia îi repugnă schematismul: el întunecă rigiditatea, umbreşte tablourile, priveşte scurgerea timpului şi sub aspect haotic. Lui Russo îi place vagul, depărtarea fabuloasă; descriind istoria, talentul autorului român se exercită mai ales în aşternerea penumbrelor.

În timp ce Lamennais urmăreşte ideea generală, Russo se lasă furat de detalii.

b) *Sintaxa*. Iată o frază specifică lui Alecu Russo, din punct de vedere sintactic:

„Verzi sunt dealurile tale, frumoase dumbrăvile spânzurate de coastele dealurilor, limpede şi senin ceriul tău; munţii se înalţă trufaşi în văzduh; râurile, ca brâie pestriţe, ocolesc câmpurile; nopţile tale încântă auzul, ziua farmecă văzul... Pentru ce zâmbetul tău e aşa de amar, mândra mea ţară ?" (4)

Relaţia prin juxtapunere domină aici cu autoritate; în textul biblic şi, apoi, în cel al lui Lamennais, juxtapunerea sau coordonarea ocupă un loc central. Dar, în timp ce mentalitatea stilistică arhaică impunea în chip natural *Bibliei* această formă de exprimare, Lamennais-profetul mimează naivitatea primordială:

„Et mon âme étoit triste, et t'espérance en sortoit de toutes parts comme d'un vase brisé.

Et Dieu m'envoya un profond sommeil.

Et dans mon sommeil, je vis comme une forme lumineuse, debout prés de moi, un Esprit dont le regard doux et perçant pénétroit jusqu'au fond de mes pensées les plus secrètes." (XI)

Dominanţa frazei legate prin juxtapunere şi coordonare nu este supărătoare la Russo: fraza literară românească era, la 1850, încă destul de simplă, iar arhaizarea nu avea aerul de contrafacere ratată. În plus, substanţa folclorică importantă a operei autoriza influenţe sintactice corespunzătoare. Relaţia prin juxtapunere reprezintă unul din domeniile, reduse ca număr, în care inovaţia de ultimă oră întâlneşte natural substratul autohton.

Antiteza, procedeu retoric străvechi, cadenţează fraza biblică; Lamennais, ca de obicei, reia pe contul său procedeul, dându-i o extindere abuzivă:

„Vous dites que vous aimez, et beaucoup de vos frères manquent de pain pour soutenir leur vie, de vêtements pour couvrir leurs membres nus...

Vous dites que vous aimez, et il y a, en grand nombre, des malades qui languissent, privés de secours, sur leur pauvre couche...

Scanned with OKEN Scanner

Vous dites que vous aimez vos frères: et que feriez-vous si vous les haïssiez." (XV)

Antiteza se află la baza figuraţiei din *Paroles d'un croyant*; ea oferă frazei şi paragrafului un ritm specific, o balansare previzibilă. Nu atât prin număr, cât prin *poziţie*, această figură joacă un rol important şi în *Cântarea României* ; fraza bazată pe antiteză se găseşte de obicei la finele versetului, în chip de concluzie:

„Neamurile toate s-au cunoscut între sine... limbele toate s-au îmbrăţoşat... Numai pe tine, ţară de jărtfă, pământ de sânge şi de durere, nu te cunosc... mare ţi-a fost fala... dar amară îţi este răstignirea..." (27)

„...feciorii hunilor s-au încumătat să te supuie... şi tu ai fost peştera ciolanelor lor... potopul Asiei a vrut să înghită lumea... şi tu ai fost stavila lumei... un neam de viteji a râvnit la turmele tale şi la grânele aurite ale holdelor tale... şi tu ai legat pe viteji doi câte doi... şi ai arat cu dânşii ţarina, şi ai semănat cu sângele şi cu sudoarea lor Dumbrava Roşie." (41)

Dincolo de construcţia frazei sau a paragrafului, spiritul intim al operei se relevă a fi antitetic. Opoziţia trecut-prezent şi prezent-viitor animă întreaga scriere. Alcătuirea poemei pe bază de opoziţii, reliefarea cu vigoare prin punerea lor faţă în faţă sunt componente ale structurii romantice.

Preţuirea acordată cifrei 3 constituie un alt element biblic al operei lui Lamennais; consecinţa stilistică primă este apariţia *tricolonului*, ca figură de stil; *Paroles d'un croyant* stilizează ternar în spiritul *Bibliei*, dar cu o varietate sporită. Originea biblică a figurii completează, la scriitorul francez, o invenţie mult mai recentă: este vorba de elanul către disimetrie al prozei lirice din secolul al XVIII-lea. Lamennais, lector atent al preromanticilor, îşi însuşeşte, cu măsură şi fără a contrazice violent tradiţia, structura frazei novatoare.

Forma ternară a fost preluată de Russo, tocmai datorită virtuţilor ei de armonie liberă:

I II III

„Nu eşti îndestul de smerită, îndestul de chinuită, îndestul de sfâşiată ?" (1);

I II

„...mâna Domnului te-a bucurat cu bunuri felurite, cu pomete şi cu flori,

III

cu avuţie şi cu frumuseţe" (5);

Scanned with OKEN Scanner

I II

„Verzi sunt dealurile tale, frumoase pădurile şi dumbrăvile spânzurate

III

pe coastele dealurilor; limpede şi senin ceriul tău" (4).

În toate aceste exemple, tricolonul este evident, dar admirăm străduinţa lui Russo de a evita monotonia. Cei trei termeni care compun fraza ultimă sunt inegali ca întindere, variaţi ca structură: un substantiv cu epitet, trei substantive cu două epitete, un substantiv cu două epitete. Mai mult decât simplu mimetism, tricolonul corespunde pornirii adânci a lui Russo către pitoresc.

Există în *Cântarea României* şi alte rudimente de „stil biblic". Un astfel de exemplu este *alegoria*; determinăm originea biblică a procedeului, atât în virtutea componentelor alegoriei, cât şi datorită funcţiei îndeplinite în *Cântarea României* – explicitarea adevărurilor teoretice. De multe ori, ea devine necesară pentru concretizarea propoziţiilor abstracte, numeroase în text. Nevoia de a crea un spaţiu concret în jurul abstracţiunilor duce la suite coerente de simboluri, unele naive, altele dificultuoase şi de un gust îndoielnic în raport cu gravitatea tonală a întregii opere. Astfel, „slobozenia" este o „copilă bălăioară", care „se joacă cu un arc destins". Patria, eroina principală a operei, apare ca o „mumă sărmană" chinuită de „feciorii cei răi" şi care „se jăluie despletită". Transpare spiritul de litografie, propriu lui Lamennais.

Istoria ia astfel aspectul unor scene alegorice, uneori cu colorit sumbru intens, alteori bucolice. Inventivitatea scriitorului se manifestă atât în stilizarea fragmentelor luate din *Biblie*, cât şi în compunerea de lanţuri alegorice, în tonul textului sacru, dar cu puncte de plecare în cronici :

„La marginea câmpiei era o pădure, iar din fundul pădurei se auzea o fâşâire neînţeleasă... o plângere ce semăna cu vaietele sufletelor chinuite... copacii erau împestriţaţi de frunze feliurite, pline de o rouă roşie... şi în vârful unui stejar bătrân, un vultur alb fâlfâia şi scutura din aripi... şi la fiecare din acele mormane, cei doi oameni îngenunchia şi ziceau împreună: Fală şi mărire ţie, ţară a noastră." (41)

Pornirea către explicitarea simbolurilor şi, prin extindere, către alegorie are la bază o altă figură biblică, *parabola*. Ea se construieşte, cu predilecţie, prin raportarea unei idei la lumea animală sau vegetală. Procedeu esenţial în textul sacru, el devine la Lamennais mod de a mima arhaitatea cu toate consecinţele în planul falsităţii.

Scanned with OKEN Scanner

Iniţial, rolul parabolei biblice este precis; ea reprezintă o placă turnantă a textului, cele două feţe permanente ale fiecărei fraze: una întoarsă către spiritual, sub forma sintezei de adevăruri generale, cealaltă întoarsă către material, pentru a uşura înţelegerea abstracţiunilor mai aride. Din coexistenţa lor rezultă bogăţia de sensuri, practic inepuizabilă, a *Bibliei*. Evident că reluarea procedeului în epocă modernă este sinonimă cu contrafacerea; cărţi de tipul *Paroles d'un croyant* nu mai sunt scrieri „totale" ca *Biblia*, ci banale opere de ficţiune literară. Ca atare, parabola din textul lui Lamennais este îndreptată exclusiv către spiritual, iar aspectul material pare o simplă ornamentare inutilă, cu scop de a crea simetrie. Unitatea astfel realizată nu mai este receptată ca revelaţie, ci ca simplă figură de stil. Chiar preferinţa exclusivă a autorului francez pentru animal şi vegetal face figura previzibilă şi obişnuieşte imediat cititorul cu „stilul Lamennais".

Ecoul din opera lui Russo poate fi măsurat prin abundenţa comparaţiilor care au drept al doilea termen elemente ale lumii animale şi ale celei vegetale, sau în referirea la animale intrate de acum în simbolistica morală universală:

„Poporul tău era îndrăzneţ ca vulturul, războinic şi trufaş ca taurul neîngiungat" (11);

„...va sosi ziua izbândirii, ziua când vrabia se va lupta cu uliul şi-l va birui" (17);

„Tot lucrul lasă sămânţa sa prin care din nou se naşte: din tulpina bătrână şi putredă a fagului încolţeşte vlăstare tinere şi vioaie; aşa şi din robie se naşte slobozenia" (18);

„...vulturii aveau aripi şi cângi tari... când cătai la dânşii ei pereau cum pere un nour de graur când vulturul se leagănă prin văzduh" (21);

„Fost-ai multe veacuri voinică ca pasărea văzduhului." (31)

În *Cântarea României* aerul fals este în bună măsură atenuat, deoarece Russo pare realmente înzestrat cu simţul naturii. Perifrazele împrumutate sunt aduse la o nouă viaţă, datorită propensiunii autentice spre concret, propriii scriitorului român. Peste schema osificată, creşte abundent vegetaţia locală.

Tot biblică este, la Lamennais, tehnica presărării paginii cu sentinţe şi maxime; adevărurile noi pe care le înfăţişa *Biblia* aveau nevoie de formule memorabile, înzestrate cu o mnemotehnie proprie. Pastişa lui Lamennais se simte aici în largul ei, iar tonul grav şi pretenţios al textului este considerabil accentuat de fraze cum ar fi acestea:

Scanned with OKEN Scanner

„*Si l'on frappe un membre, tout le corps souffre. Vous êtes tous un même corps: on ne peut opprimer l'un de vous que tous ne soient opprimés* (IV);

„*Lorsqu'un arbre est seul, il est battu par les vents et dépouillé de ses feuilles... Lorsque l'homme est seul, le vent de la puissance le courbe vers la terre*" (VII);

„*La justice, c'est la vie; et la charité, c'est encore la vie, et une plus douce et plus abondante vie.*" (VI)

Textul lui Russo abundă şi el în asemenea consideraţii abstracte; pasajele vii, concrete, cuprinzând scene de bătălie sau de natură sunt urmate de pasaje în care *raisonneur*-ul moralizează abstract:

„Cel ce nu cunoaşte nevoia legei nu cunoaşte ce e slobozenia, căci nu poate fi slobozenie fără lege... şi acel ce nu se ţine de duhul legei se leapădă de slobozenie" (15);

„Slobozenia e îndoită: cea dinlăuntru şi cea dinafară... ele sunt surori, una fără alta nu pot trăi" (17);

„Lupta întăreşte pe cel slab şi primejdia măreşte pe cel tare... tot bunul are nevoile sale." (29)

Raportate la ansamblu, aceste paragrafe sunt cele mai caduce; o anumită intuiţie lingvistică ni se pare, totuşi, notabilă chiar la acest nivel, deoarece, în locul frazelor seci lamennaisiene, Russo face apel la formulele sintactice din limba veche. Adevărurile eterne prezentate în limbaj arhaic capătă aspectul unor maxime izvorâte din înţelepciunea seculară.

Legată direct de procedeul acesta este citarea[1] (reală sau falsă), a *Bibliei* înseşi. Alături de parafrazarea unui citat real:

„Se zice în carte că Domnul pre cei fărădelege, când voieşte a-i prăpădi, îi orbeşte şi le insuflă cugete nebune şi neînţălepte de mândrie." (26)

există şi „citate fanteziste", cum ar fi:

„Vor veni ficiori cu mângâieri mincinoase de ţi-or povesti că şi tu eşti un popor... Noi suntem păstorii... Tu eşti turma chinurilor" (50);

„...împărţiră între sine ca pe nişte turme pe ficiorii tăi... şi aruncat-au la sorţi hainele lui Hristos, zise Psaltirea." (45)

În paragraful de mai jos din Russo, fiecare detaliu luat separat poate fi găsit în Vechiul sau Noul Testament, dar asamblarea este originală:

[1] Yves Le Hir, *op. cit.*, cap. IV.

Scanned with OKEN Scanner

„Vântul de la miazănoapte bate cu furie... Ceriul se întunecă... pământul se cutremură... În patru unghiuri ale lumei se văd înălțându-se stâlpi de flacără învăluită în nouri de fum... se aud armăsarii nechezând, turmele mugind, zgomote de cară și o larmă îngrozitoare de glasuri de tot feliul; limbele se amestecă și oamenii nu se mai pot înțălege... popoarele se grămădesc și se îndeasă unele peste altele." (22)

Recuzita biblică întunecată servește la pictarea unui tablou prin excelență laic: năvălirea barbarilor. Cataclismele universale, asemănătoare finalurilor apocaliptice, punctează – în varianta lui Russo – zonele întunecate ale istoriei naționale.

Dumnezeul lui Lamennais-Russo este cel din Vechiul Testament, Părintele neîndurător și tiranic, chemat să pună capăt răutăților. Toate celelalte pasaje au un permanent subtext sacru și se definesc prin identitate sau prin opoziție. Inspirația biblică a precizat contururile și, mai ales la Lamennais, a împins tablourile spre lumină sau spre întuneric. Nuanțele intermediare, lumina difuză au dispărut în favoarea simplității inițiale. Orice descriere existentă în aceste opere apare infernală sau împrumută luminile Edenului.

II. *Stratul „autohton"*. Examinarea impactului străin a învederat limitele influenței lui Lamennais: aceasta s-a exercitat, după cum am văzut, în domeniul organizării generale a locurilor comune ce privesc compoziția. De Lamennais se leagă aproape tot ceea ce ține de convenție; schema împrumutată este umplută, însă, cu un abundent material local.

Contribuția literară definitorie a autorului însuși trebuie căutată în domeniul stilizării arhaice: toți cercetătorii operei lui Russo sunt de acord în a anexa *Cântarea României* domeniului autohton și arhaic al scrisului românesc din prima jumătate a secolului. Comparația noastră cu modelul francez luminează rarele inspirații salvatoare, care capătă valoare tocmai prin diferențierea arhaizantă de prototipul contemporan. În aceste trăsături, originale față de cadrul desuet, rezidă, de fapt, noutatea unei opere care, după fericita expresie a lui Ș. Cioculescu, este „artificială în formă, dar trecută prin focul inimii"[1]. Vom enumera, în ordinea importanței, inovațiile stilistice fundamentale, reflex lingvistic al sensibilității autorului.

a) *Prima* și cea mai importantă trăsătură internă este ansamblul de fapte stilistice pe care îl cuprindem sub formula *continuum tematico-*

[1]În Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Buc., Casa Școalelor, 1944, p. 76

Scanned with OKEN Scanner

figurativ: efortul creator al autorului se orientează îndeosebi în direcţia provocării impresiei acute de melodie neîntreruptă, de melopee muzicală asemănătoare doinei. Diagrama stilistică a *Cântării României* este o linie ondulată şi continuă.

Compoziţia, la nivelul întregii opere, învederează opţiunea amintită: anumite *cuvinte-cheie* şi sintagme joacă rol de lait-motive, care circulă fluent de la un capăt la altul al poemei. Uneori, aceste lait-motive se găsesc în versete succesive, de exemplu 22-23:

„Vântul de la miazănoapte bate cu furie...
Viscolul siluirei se întinde şi mai mult."

Alteori, ele se găsesc în versete foarte îndepărtate şi – fapt semnificativ – nelegate prin vreun principiu de simetrie; de exemplu, versetele 14 şi 59;

„Oraşele se întemeiază şi se înfrumuseţează din nou...
Oraşele s-au întemeiat din nou..."

Sau versetele 22 şi 65:

„...urgia Domnului... dreptatea dumnezeiască trece pe pământ pustiind!"
„Urlă vijălia de pe urmă... Duhul Domnului trece pre pământ."

Schema globală a dispunerii versetelor serveşte aceluiaşi scop: există în *Cântarea României* o parte mediană fundamentală – istoria alegorică a României – încadrată de două părţi perfect similare. Versetele 1-12 şi 52-65, aproximativ egale ca întindere, împing uneori similitudinea până la identitate. Versetele 2-53; 3-54, 10-63, 14-59 sunt identice; în toate aceste cazuri, simţul muzical al lui Russo introduce imperceptibile variaţii pe modelul iniţial. Pasajele *identice* nu apar inutil tocmai în finalul poemei: ele joacă rolul unei puternice reveniri melodice a motivului principal.

Imaginile alegorice realizează *continuum-ul* amintit la nivelul imediat următor, adică la cel al relaţiei între paragrafe. Simbolurile esenţiale ale operei apar însoţite de aceleaşi cuvinte: *Patria* (împreună cu *mumă, văduvă, sărmană, a plânge, a jeli* etc.), *Asuprirea* (împreună cu *vifor, sânge, întuneric, siluire, răzbunare*), *Libertatea* (împreună cu *cer, copilă, bălai, senin, dulceaţă, cântec*).

În contexte diferite, în împrejurări istorice sau de atmosferă neasemănătoare, fiecare „temă" fundamentală selectează aproximativ

Scanned with OKEN Scanner

acelaşi câmp lexical. Asemenea unui personaj wagnerian, a cărei apariţie este inevitabil însoţită de unicul său motiv muzical, cele câteva „personaje" alegorice ale poemei îşi păstrează inalterată esenţa.

La nivelul paragrafelor, există şi un liant de natură gramaticală: timpurile verbale. Partea centrală a poemei (versetele 13-51 inclusiv) are majoritatea numerică a verbelor la imperfect. În genere, fiecare verset este redactat într-un timp gramatical de bază, de cele mai multe ori imperfectul, prezentul-etern sau viitorul. În schimb, paragrafele întinse, care s-ar fi putut constitui în bucăţi autonome (13, 21, 28, 41, 51 etc.) sunt compuse pe baza imperfectului.

Dincolo de unitatea mecanică implicită pe care o realizează această situaţie, imperfectul subliniază *continuitatea* între faptele relatate şi prezent.

Credem că sugestia dominanţei imperfectului în versetele ample, dincolo de intuiţia stilistică nemijlocită a autorului, poate fi de origine folclorică; imperfectul este un timp baladesc, folosit predilect ca mijloc de actualizare poetică în epica populară versificată. Citarea expresă a unor fragmente de baladă în corpul poemei (versetele 5, 50) confirmă tentaţia autorului de a apropia opera sa de baladă.

În sfârşit, la cel mai redus nivel – al versetului considerat în sine –, *continuum*-ul se realizează prin ceea ce Tudor Vianu numea *„legatto stilistic"*[1]. Procedeul frapează prin noutatea sa în cadrul frazei paşoptiste româneşti: proza lirică îşi găsea un cadru stilistic adecvat. Deşi a scris într-o epocă în care ordinea cuvintelor în frază reflecta o gândire tradiţională, Russo are curajul de a rupe cu trecutul. Veritabil precursor, el anticipează în chip singular reforme întâmplate peste decenii, în domeniul extrem de conservator al prozodiei prozei:

„Şi subt cortul pribegiei, bătrânii ziceau copiilor: colo... în vale... colo... departe... mai departe... unde soarele se vede aşa de frumos... unde câmpiile sunt strălucite şi pâraiele răcoroase... unde ceriul e dulce, unde pământul e roditor şi giuncile sunt albe... copii, acolo e ţara!... şi la aceste cuvinte, voinicii prindeau armele... pruncii trăsăreau în leagăne... femeile cântau patria depărtată şi durerea pribegiei... cei slabi se îmbărbătau". (28).

Inovaţia constă în a lăsa pe cititor să suplinească el însuşi cu ajutorul imaginaţiei spaţiile goale. Fărâmiţarea programatică a propoziţiei, liricizarea intensă a paragrafului urmează cu consecvenţă, chiar când se aplică realităţii banale.

[1] *Arta prozatorilor români*, ed. cit., I, p. 52-53

Scanned with OKEN Scanner

Nu mai este nevoie să accentuăm virtuţile muzicale ale unei asemenea frazări: fiecare verset se transformă în melodie neîntreruptă, opus ca spirit paragrafului lui Lamennais. Fraza clericului francez nu personifică doar corectitudinea rece, aproape impersonală, dar respinge, prin însăşi schema ei, orice urmă de ambiguitate.

b) *A doua* trăsătură stilistică generală este *simetria subtilă*, simetria binară neriguroasă. La acest capitol se dezvăluie apartenenţa preromantică fundamentală a operei lui Russo; este tocmai definiţia prozei sentimentale, clasică prin structura ultimă, dar ornată cu ghirlande de pitoresc. Pe cele două coloane identice sprijinind frontonul, se arcuiesc plante agăţătoare în desene felurite. Există o profundă înrudire între *Cântarea României* şi toate bucăţile meditative contemporane, inclusiv *Meditaţiile* lui Bolliac.

Pasaje în care această trăsătură apare deosebit de limpede sunt numeroase; iată fraza care compune versetul 18:

„Tot lucru lasă sămânţa sa prin care din nou se naşte; din tulpina bătrână şi putredă a fagului încolţeşte vlăstare tinere şi vioaie; aşa şi din robie se naşte slobozenie, din neorânduială iese rânduială... jugul aduce mântuirea, precum furtuna liniştea... Rădică capul, ţară bântuită de vijăliile lumei, ţară legată de jugul durerei!"

Fraza poate fi secţionată longitudinal, obţinându-se două şiruri paralele: cel referitor la eroul principal (Patria) şi cel referitor la parabola copacului bătrân. Compararea celor două ordini de lucruri – parabola propriu-zisă – se află încadrată între o frază introductivă şi o alta concluzivă. Epitetele sunt, de asemenea, duble şi simetrice: *bătrână* şi *putredă*, *tinere* şi *vioaie*; substantivele explicitate au aceeaşi dispunere: *robia – slobozenia*; *neorânduiala – rânduiala*; *jugul – mântuirea*; *furtuna – liniştea*. Identitatea materialului lingvistic pune în evidenţă simetria: astfel, adjectivele sunt toate calificative, substantivele sunt abstracte, fraza se constituie în jurul unei reţele de antonime şi sinonime.

Apropierea de proza meditativă românească din primele decenii ale secolului trecut poate fi urmărită şi dincolo de simetria programatică: la fel ca şi prozele lui Bolliac, Asachi şi Heliade, *Cântarea României* utilizează procedee împrumutate direct *poeziei*. La acest nivel, tradiţionalismul operei – în plan stilistic – reiese cu mai mare claritate decât oriunde. Lamennais şi Russo sunt structuri antagonice din punct de vedere artistic, dar trăiesc în limitele aceleiaşi epoci stilistice.

Russo nu disprețuieşte efectele pur fonetice, rezultate din „figuri de sunet"; astfel, aliteraţiile se plasează în momente de răscruce:

Scanned with OKEN Scanner

„*Vî*foroasele erau *v*remile cele *v*echi" (61);
„Fosta-i multe *vea*curi *vo*lnică ca pasărea *văz*duhului (31);
„...*fr*unze *fe*liurite, pline de o *ro*uă *ro*şie" (41);
„Cum de te-ai veştejit, *fl*oare a *fa*lei !" (42).

Datorită intervenţiei „figurilor de sunet", anumite propoziţii din *Cântarea României* au valoarea unor versuri, valoare accentuată de formulările exclamativ-retorice. Atracţia continuă a versului depăşeşte aliteraţia pentru a coborî în zone tot mai specifice mesajului versificat; aşa, de exemplu, rimele interioare:

"...hrana sărmanilor mistuită, moştenirea copiilor răpită" (19);
"Ghimpul se ascunde subt floare... aşa şi slobozenia mulţi vrăjmaşi are" (29);
"Aurică copiliţă, cântă frunza verde, cântă floarea câmpului, cântă floarea muntelui" (57).

Alteori, chiar versuri propriu-zise, extrase din poezia populară:

"Pe câmpiile Tenechiei răsărit-au florile ?" (5)
"Doina şi iar doina!... birul îi greu, podvoada grea" (50)

Poezia intimă a *Cântării României* se bazează, mai mult decât alte proze lirice, pe rememorarea versului; aluzia la vers nu este neapărat explicită, ca în cazurile citate, ci se află uneori în subtext. Russo, destul de evoluat pentru a nu ritma exterior, posedă un anumit fel de „ritm gramatical" care înrudeşte poema sa cu prozele cadenţate:

„Oraşele se întemeiază şi se înfrumuseţează din nou... oamenii cresc în îndestulare şi se înmulţesc ca nisipul mării... pământul se acopere cu holde aurite... voinicia domneşte ca mai înainte... sabia, acum nefolositoare, a războinicului stă în coliba sa spânzurată... femeile zâmbesc dulce la pruncii lor... chipul zbârcit a bătrânilor se intinde de bucurie... pacea aduce legea care chizăşueşte".

Ritmul pasajului de mai sus, rezultat exclusiv al simetriei, este, într-un fel, ritmul specific *Cântării României*: el reprezintă o simetrie care se relevă sintactic, nu fonetic. Fraza nu se lansează liber, ca într-o compunere complet emancipată de retorică, ci urmează riguros o schemă dată.

În acelaşi sens, se construiesc şi alte simetrii sintactice, cum ar fi figura de construcţie numită *poliptoton*, folosită obişnuit în vers, dar prezentă egalmente şi în *Cântării României*;

Scanned with OKEN Scanner

„...întărea ca o za de oțel latele lor pepturi și brațele lor erau tari" (28);
„...de când sau amestecat cu cei mișăi și vicleni s-au făcut și ei vicleni și mișăi" (47).

La nivel sintactic sau fonetic, grija autorului este aceea de a construi un ritm bazat pe similaritate, fără a-și propune, însă, nici un principiu mecanic absolut.

Pornirea de a crea un *continuum* stilistic – inovație de epocă romantică – și aceea de a construi ritmuri după, principiile simetriei se află la Russo într-un echilibru relativ de-a lungul întregii scrieri. Apartenența lui (prin *Cântarea României*) la retorica epocii preromantice nu este numai un rezultat al modelului străin, deductiv în acest sens până la amănunt, ci și al epocii stilistice pe care o traversa proza românească. În zona ei lirică, compuneri aparent opuse, cum ar fi meditațiile lui Asachi, Bolliac sau *Cântarea României*, se dovedesc alcătuite potrivit unei viziuni comune.

Cântarea României nu epuizează resursele retorismului românesc: este doar cea mai cunoscută operă dintr-o serie destul de largă, azi în mare parte uitată. Bălcescu schițase primele tentative de retorism înalt în câteva studii istorice; dar exasperarea exilului creează condițiile, pentru lansarea modei, căreia i se alătură mai ales pașoptiștii munteni. Literar vorbind, Parisul exilului devine o școală de retorism pentru emigrația română. Cele mai celebre mostre sunt *Românii subt Mihai Voievod Viteazul* și *Cântarea României*, dar ele s-au ridicat dintr-un grup masiv. Începutul îl face Heliade, care abandonează familiaritatea lui *Sarsailă* îndată ce ajunge la Paris, pentru a apela instinctiv la sursele *Cântării României*: cadența secolului al XVIII-lea și *Biblia. Souvenirs et impressions d'un proscrit* (1850) și *Mémoires sur l'histoire de la régénération roumaine* (1851) actualizează surprinzător fraza în gen Lamennais, mai dezordonat și mai pasionat decât Russo.

Aici, rolul unei limbi franceze de școală (deci, de origine retorică), în care scriitorii români scriu, trebuie să fi fost determinant: în câteva puncte privilegiate ale textelor lui Heliade, iau naștere veritabile „versete" ca la Alecu Russo, bazate pe exact același tip de simetrie. Bilingvismul a constituit, fără îndoială, o premisă retorizantă și pentru Russo.

Aerul vaticinatoriu al *Cântării României* se răspândește în rândurile întregii emigrații, ca o melodie obligată la orice fel de variațiuni pe teme naționale: C. A. Rosetti (*Apel la toate partidele* sau *Epis-*

Scanned with OKEN Scanner

tole), I. Brătianu, I. Voinescu II, D. Bolintineanu – toţi scriu la fel şi par a descinde direct din opera pe care am analizat-o. Chiar personalităţi calme şi pozitive se molipsesc de retorism atunci când atacă anumite subiecte: C. Bolliac (în articole), V. Alecsandri (în *Proclamaţie...*), M. Kogălniceanu, I. C. Brătianu – toţi apelează, unii pentru prima şi ultima dată, la virtuţile stilului lamennaisian, atât de nepotrivit cu structura lor intimă.

Până la realizarea Unirii, adică până în clipa împlinirii idealului naţional, maniera *Cântării României* a reprezentat un stil de epocă şi o marcă a generaţiei.

Emergenţa acestui complex stilistic (biblism plus cadenţa oratorică de secol al XVIII-lea) este de scurtă durată. După 1860, anacronismul unei astfel de exprimări devine manifest, iar paşoptiştii întârziaţi care o mai utilizează (Heliade, C. A. Rosetti) se expun deriziunii publice. În generaţia următoare, ironia antiretorică a lui Caragiale sintetizează o stare de spirit mai generală.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV

EXCEPȚIA EMINESCIANĂ

Într-o istorie a prozei poetice românești, nu poate lipsi numele lui Eminescu; îl pronunțăm conștienți de caracterul excepțional pe care-l îmbracă – pe scara vocației lirice – proza marelui poet, un *violon d'Ingres* de mare puritate.

Desigur, proza filozofică și fantastică de tip eminescian nu se încadrează prin definiție prozei poetice, dar situația ei este, din acest punct de vedere, aparte. Produs unic al romantismului de tip german, scrierile de care ne vom ocupa constituie, prin toate detaliile, un fericit „intermezzo".

Modul cel mai fructuos de apropriere a acestei proze, proximă marii poezii lirice, ni se pare acela al ignorării deliberate a numelor cu care proza eminesciană a fost pusă în legătură; printr-o bizarerie obișnuită istoriei noastre literare, numele autorului străin care constituie, de fapt, cheia de pătrundere în fascinanta lume romantică închisă în proza lui Eminescu este aproape ignorat, iar comparații reale cu acesta rămân de făcut. În al doilea rând, eforturile de încadrare a scrierilor eminesciene în proză într-o formulă fixă s-ar dovedi oțioase: blocul amorf de încercări, răvășite și nefinisate, reprezintă schițe și studii pentru o operă niciodată scrisă. Dacă genul proxim îi poate fi determinat cu oarecare precizie, în stabilirea diferenței specifice sunt necesare infinite precauții, adecvate unui obiect prea gingaș și prea friabil.

Romanticul poligraf Charles Nodier, ca observator direct al constituirii romantismului, găsea patru feluri de povestire fantastică: în prefața la nuvela *Histoire d'Hélène Gillet*, scriitorul francez împărțea virtuala specie în: *histoire fantastique fausse, histoire fantastique vraie, histoire fantastique intermédiare* („*la relation d'un fait tenu pour matériellement imposible qui s'est cependant accompli*") și, în fine, *historie fantastique vague* („...*qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve*"). Ultima ar fi specifică romanticii germane, și cu greu s-ar putea găsi prozei eminesciene o definire mai adecvată.

Fluiditatea și fragmentarismul prozei pe care o vom studia scapă permanent definirii riguroase; va trebui să descompunem analitic

Scanned with OKEN Scanner

structuri excepţionale, rezultat al unei superioare alchimii prozodice. Proza lui Eminescu, la egală distanţă de proza meditativ-arhaică şi de poemul în proză, este o varietate aparte, analizabilă cu o tehnică adecvată mai degrabă poemului. Măsurarea cantitativă pe care am aplicat-o prozei oratorice, precum şi analiza sistematică, sugerată în *Introducere* pentru poemul în proză, se dovedesc egal de inoperante.

Principalele date interpretative se găsesc deja în studiul lui Tudor Vianu, căruia G. Călinescu i-a adăugat o serie de completări fundamentale. Ediţia inaugurată de Perpessicius – explicare bibliografică a prozei lui Eminescu şi evaluare prudentă de izvoare – continuă să vadă în această zonă a operei poetului o entitate comparabilă cu poezia[1]. Lipseşte încă o inventariere sigură a izvoarelor eminesciene, şi constatăm acelaşi halo de incertitudine bibliografică. Suntem siliţi să ne punem cu acuitate problema originii reale a prozei de care ne ocupăm dintr-o imperioasă cerinţă metodologică: *care anume* din paginile lui Eminescu reprezintă proza poetică, cum putem izola fragmentele respective din plasma încă neformată a acestei opere, rămase în încercări incomplete?

Vom pleca de la premisa că opera eminesciană se constituie concentric: „sâmburele de ghindă" din care iese pădurea de stejar nu înseamnă simplă figură de stil sub pana poetului, ci metaforă revelatorie. Un nucleu de imense virtualităţi, rupt din cea mai intimă zonă a individualităţii poetice creatoare, s-a dezvoltat arborescent, s-a ramificat la nesfârşit în variate forme. Realizările concrete ale acestei proze, neajunse la dezvoltare plenară, izvorăsc dintr-un sâmbure primordial specific. Care este acel fragment miraculos ce cuprinde *in nuce* întreaga proză eminesciană? Pentru a proceda fără prejudecăţi şi pentru a nu lăsa loc ideilor preconcepute, prezentăm lista prozelor eminesciene în relativa ordine cronologică ce s-a putut stabili:

1.	*Geniu pustiu*	= 1868-1869
2.	*Umbra mea*	= 1869-1870
3.	*Făt-Frumos din lacrimă*	= 1870
4.	*Sărmanul Dionis*	= 1872
5.	*Iconostas şi fragmentarism*	= 1872 (aprox.)
6.	*Fragment*	= 1872 (aprox.)
7.	*Avatarii faraonului Tlà*	= 1872-1874
8.	*Întâia sărutare*	= 1873-1874

[1] *Proza lui Eminescu*, în *Opere*, VII, ed. Petru Creţia – D. Vatamaniuc, Buc., E.A.R.S.R., 1978

Scanned with OKEN Scanner

9. *Moş Iosif* = 1873-1874
10. *Aur, mărire şi amor* = 1874
11. *Archaeus* = 1875
12. *La curtea cucoanului Vasile Creangă* = 1875-1876
13. *La aniversară* = 1876
14. *Cezara* = 1876
15. *Visul unei nopţi de iarnă* = 1876-1877
16. *Ioan Vestimie* = 1878-1879

Simpla parcurgere a listei ne spune din capul locului un lucru: Eminescu încearcă, la începutul carierei, să scrie un roman după regulile clasice ale speciei *(Naturi catilinare*, în intenţie, *Geniu pustiu*, în varianta rămasă). Nu-i trebuie mult timp pentru a înţelege că vocaţia sa primordială nu era proza „faptică" şi nici romanul tradiţional; contactul, la Viena, cu marea proză romantică germană îi fortifică, fără îndoială, senzaţia că, pentru a reuşi, trebuia să se lanseze în domeniul prozei filozofice.

Visarea somnoroasă şi adâncul halucinant al transei efloraseră unele pagini din romanul citat, punându-şi pecetea pe cele mai reuşite: le va păstra în viitoarea nuvelă *Sărmanul Dionis*. Dar va renunţa cu hotărâre la însăilarea epică tradiţională, la logica jenantă de proză „obiectivă", atât de la modă în ţara noastră şi în Franţa.

Mărturii ale poetului însuşi, cuprins de febră mimetică, sunt elocvente: „...cartea mea de notiţe e plină de cugetările cu care cerc a mă clarifica pe mine însumi şi cărora le-am destinat de pe-acuma locul în scheletul romanului", scrie el lui I. Negruzzi, la 6 februarie 1871. „E intitulat *Naturi catilinare*. Astfel, deşi el poartă signatura timpului, totuşi am cercat a pune în el şi un sâmbure, care să fie mai consistent decât părţile ce se aşează împrejurul lui."[1] . Iată o mărturie a fazei incipiente şi, în acelaşi timp, a depăşirii ei: romanul data, în realitate, dinainte cu 2-3 ani, şi reprezenta, de acum, o etapă revolută a prozei eminesciene. În acelaşi timp, confidenţa despre constituirea prozei pornind de la un principiu ideatic – asemenea marilor lirici filozofi germani – dădea măsura exactă a unui nou tip de creativitate. De la început, literatura prozastică este pentru Eminescu idee gândită liric.

---

[1] I. E. Torouţiu şi Gh. Cardaş, *Studii şi documente literare*, I. Buc., 1931, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

Trecem fără remuşcări *Geniul pustiu* pe lista experimentului, a cărărilor înfundate. Spontaneitatea aderenţei poetului la formula romantică germană nu stârneşte nici o îndoială pentru cel ce îi urmăreşte primele manifestări intelectuale: Eminescu prefera să citească în original, în timp ce colegii săi de liceu jucau mingea, *Hoffmann's Erzählungen*[1], traducea dintr-un obscur autor, Onkel Adam, nuvela tenebroasă *Lanţul de aur*, la vârsta de numai 16 ani, deoarece găsea acolo scris că „sunt întâmplări cari nu le poate explica mintea noastră, cari decurg de la o influenţă superioară, şi sunt oameni cari au fost în viaţă mai mult decât o dată în poziţiune a crede într-o lume de spirite"[2].

Chemarea schopenhauriană era, de asemenea, puternică nativ; se pare că primul contact fertil cu opera pesimistului german a avut loc chiar înainte de epoca studiilor la Cernăuţi, deci cu mult înaintea lecturilor vieneze. Înainte de a trăi intelectual intens romantismul, poetul român simţea reale afinităţi cu varianta lui germană, al cărui traseu îl parcurgea pe cont propriu, începând cu chemarea juvenilă spre zone eterate şi terminând cu exercitarea personală a *witz*-ului: „De o flegmă rară, mă mulţumesc a râde de lume când aş fi avut tot dreptul de a mă-nfuria pe ea"[3].

Două argumente vin să se adauge la ceea ce am spus până acum: pentru nuvela *Sărmanul Dionis* sunt reţinute numai câteva pasaje descriptive şi unele portrete; în al doilea rând, atunci când simte nevoia de a da final romanului, Eminescu scrie acel poem nordic iluminat, *Toma Nour în gheţurile siberiene*, operă care nu mai prezintă, din punct de vedere estetic, nimic comun cu cea pe care o încheie. Având, în tinereţea primă, posibilitatea opţiunii, Eminescu trece decis, la Viena, hotarul somnului. Ataşamentul selenar marchează, de acum încolo, aproape oricare fragment de proză eminesciană.

Umbra mea, datând probabil din prima iarnă vieneză, are un interes mai degrabă simptomatic: aflăm prin ea că poetul sondează zona ascunsă a existenţei, misterul, sau, pentru a vorbi mai exact, acel *das Andere* al fiinţei sale. Cei trei ani hotărâtori petrecuţi la Viena semnifică anexarea definitivă a Nopţii. În această perioadă, capătă corp descoperirea intimă revelatoare: *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii faraonului Tlà*, redactată – sub forma cunoscută – în perioada berlineză. După cum vom vedea, acest tip de nuvelă fantastică devine uni-

---

[1] Mărturisirea lui A. Ştefanovici, în Leeca Morariu, *Eminescu. Note pentru o monografie*, Cernăuţi, 1943, p. 50.

[2] Apărut în *Familia*, oct. 1866. Republicată de N. Jugănaru, Cluj, 1927, p. 8

[3] I. E. Torouţiu şi Gh. Cardaş, *op. cit.*, IV. Buc., 1933, p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

tatea de măsură, *pattern* a tot ceea ce va scrie ulterior, în proză, Eminescu. Pentru moment, să observăm că noutatea formulei îl va fi speriat pe însuşi autorul ei, care păstrează bucata în manuscris, fără a o publica. Inaderenţa la tradiţia autohtonă, contrastul bizar pe care l-ar fi marcat cu oricare dintre searbedele proze contemporane l-au făcut pe Eminescu prudent. Poetul ţine ascunsă şi perfecţionează în taină noua formulă, absolut necunoscută în limba română, lansând numai un „balon de încercare", basmul *Făt Frumos din lacrimă*, apărut în *Convorbiri literare*, începând cu 1 noiembrie 1870. Sub pretextul povestirii folclorice, tratate aici cu intenţionată dezinvoltură, Eminescu face publice pagini absolut „subversive" faţă de tradiţia românească: descrierea palatului, cortegiul lunatic al scheletelor în văzduh, beatitudinea durerii împărătesei – toate acestea frângeau pe jumătate o tradiţie locală la adăpostul fragil al fantasticului. Apoi, compoziţia, edulcorată cu gracil şi ornamental, se lega încă de maniera veche, aşa încât erau luate toate precauţiile pentru a face marea inovaţie cât mai puţin observabilă. Şi, dacă ar fi să judecăm după ecoul produs, experienţa a reuşit: nu întâlnim nici o semnalare calificată a acestei memorabile înnoiri.

Între timp, intimitatea creatoare a prozatorului se consuma pe cu totul alte planuri: era afundat în teren de vis, bântuit de halucinaţiile cele mai extravagante. Lupta cu filozofia transmutaţiei sufletelor în Egiptul antic, trăia voluptatea groazei din *Iconostas şi fragmentarium*, sonda tenebrele din *Fragment*. Camera vieneză a poetului era vizitată de toate stafiile romantismului nordic. Nimic din această intensă frământare nu răzbate la suprafaţă; nimeni nu bănuieşte existenţa paginilor care, cunoscute, ar fi schimbat, poate, cursul prozei româneşti. Din această agitaţie permanentă, Eminescu extrage fragmentul cel mai rotund şi, oarecum, acceptabil de către alţii: *Sărmanul Dionis*. Iese la iveală, printr-o unică excepţie, „sâmburele de ghindă" al prozei eminesciene din care derivă totul. Cunoaştem azi primirea de care s-a bucurat îndrăzneaţa compunere şi nu mai insistăm asupra laturii anecdotice a întâmplării, făcută să ilustreze o înapoiere estetică a contemporanilor de cel puţin jumătate de secol. Pentru Eminescu, învăţătura a fost dublă: şi-a dat seama că între mentalitatea sa estetică şi mentalitatea estetofobă şi culturală a celorlalţi nu există unitate comună de măsură, că orice altă apariţie s-ar fi bucurat de aceeaşi primire. N-a mai publicat proză decât luând precauţii estetice minime, cum ar fi apelul la intrigă şi la cadru tradiţional. Avem impresia că *Cezara* şi *La aniversară* îşi datorează apariţia unor pure întâmplări: presat, poate, de necesitatea umplerii unui număr de pagini din

Scanned with OKEN Scanner

Curierul de Iaşi, poetul reţine dintre manuscrise ceea ce găsea mai conformist şi mai puţin şocant. În rest, proza a rămas numai o frumoasă promisiune, având soarta a zeci de alte promisiuni similare. Nici măcar cele două bucăţi tardive, *Visul unei nopţi de iarnă* şi *Ioan Vestimie* – mici bijuterii admirabil finisate, produse închegate la rece din lava fluidă a tinereţii –, nu răscumpără posibilitatea uriaşă de proză fantastică, pierdută odată cu Eminescu. Plantă retezată înainte de a atinge dezvoltarea completă, această proză rămâne în stadiul genuin al agitaţiei prenatale: să ne imaginăm stufoasele pagini ale *Dioramei*, *Diamantului Nordului*, *Demonismului*, dar fără *Scrisori* şi *Luceafăr*. Cum capodoperele eminesciene au luat naştere, de regulă, în două faze distincte, proza a făcut numai „prima mişcare", neapucând să o mai facă şi pe a doua. Închegarea în individualităţi separate nu s-a mai realizat niciodată.

Sărmanul Dionis şi *Avatarii faraonului Tlà* relevă o unica şi comună inspiraţie, dominată de dorinţa smulgerii, prin magia cuvântului, de sub imperiul timpului. Deşi una dintre ele a fost pregătită special în vederea publicării, iar cealaltă a rămas printre hârtiile poetului, ele constituie un tot închegat, clădit artistic pe o idee filozofică comună şi au afinităţi stilistice incontestabile. Pledoaria pentru uranic şi neptunic este făcută fără nici o restricţie, iar substanţa intimă a compunerilor epice descinde direct din poezia ideii. Gândite împreună, în aproximativ aceeaşi epocă, *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii faraonului Tlà* ocupă locul *Florii albastre* din creaţia poetică a aceluiaşi autor. Întreprinzând pe aceste baze analiza, nu introducem numai un principiu restrictiv, ci creăm implicit o clară premisă de recuperare: întregul „domeniu autohton" al prozei cade, în acest fel, în afara analizei.

Nu şovăim să-l anexăm pe Eminescu laturii filozofice întunecate a romantismului european, căruia romantismul german stă până astăzi drept cea mai autentică reprezentare. Respingerea „clarităţii galice", cultivate la noi timp de o jumătate de secol, nu a avut un sens polemic, ci unul creator.

Proza poetică eminesciană se află, după cum vom vedea, în prelungirea acelei reforme fundamentale, începute către anul 1800, de generaţia A. W. Schlegel-Novalis.

Timp de mai multe secole, proza avusese în vedere planul ferm al realităţii imediate; înţelegem prin aceasta vocaţia esenţialmente de *comentare*, pe care ea şi-a asumat-o, în opoziţie cu vocaţia *revelatorie* a poeziei. Am arătat (cf. supra, cap. I) în ce măsură sursa scrisă stă la baza prozei din secolul al XVIII-lea şi cât de înfeudată iz-

Scanned with OKEN Scanner

voarelor extraliterare se afla această zonă a literaturii. Sute de ani, ficțiunea estetică prozastică a fost altoită pe un pretext extraliterar și a avut drept rezultat relatarea, cu o singură dimensiune, a romanului tradițional. Romanele franceze și, mai ales, engleze ale secolului al XVIII-lea sunt, astfel, *plane*, adică epuizează contingentul, și nu-l părăsesc niciodată.

Dacă realizăm această condiție a prozei, inovația germană de la finele secolului al XVIII-lea ne apare în adevărata ei lumină: proza începe să preia funcții până atunci eminamente poetice, adică începe ca, paralel cu funcția de comentare, să preia și o funcție revelatorie. O dată cu secolul al XIX-lea, proza germană se va mișca, treptat, între lumea aparențelor și cea a esențelor perpetue. Textul anecdotic începe să devină interesant numai în măsura evocării subtextului filozofic; asupra lumii simple și clare, aflate sub lumina solară egală, de până atunci, începe să planeze spectrul unei lumi misterioase. Numai din momentul în care proza *relevă* și *comentează* simultan, adică din momentul în care proza anexează domeniul până atunci interzis, este creată atmosfera necesară explicării apariției lui Eminescu. Iar în cazul scriitorului nostru, „dubla apartenență" a prozei poate fi demonstrată datorită unui anumit specific literar, asupra căruia vom insista pe larg.

Am spus că prozei eminesciene nu i se potrivește exercițiul util, întreprins cu precedenții autori – adică compararea cu modelul originar și detașarea profilului propriu pe fondul tutelar străin. La Eminescu nu există un asemenea fond. Percepem ecouri faptice izolate, întâlnim nume de personaje sau situații epice cunoscute, dar toate acestea dispar în șuvoiul unificator al inspirației proprii. G. Călinescu a desfășurat mantia erudiției peste întreaga proză a bardului român, a putut semnala zeci și zeci de reminiscențe certe și de motive circulante, amintind numele a mai mult de 20 de autori, fără ca prin aceasta să rezolve problema *originii literare* în sens strict. Aflăm, de exemplu, că Eminescu trebuie să fi citit cel puțin pe Boehme, Th. Gautier, Novalis, Hoffmann, Edgar Poe, Tieck, Ferdinand Raimund, Reynard, Jean-Paul Richter, Chamisso, Hauff, Heine etc.[1]. Pusă în acești termeni și sugerată în perifraze savante de tipul: „Motivul comorilor subterane este cel din Tieck, *Die Runenberg* și *Die Elfen*" sau „Numele Baltazar putea veni din Hoffmann, cu nuvela *Klein Zuches genannt Zinnober*" – problema apare și mai insolubilă decât dacă nu s-ar fi menționat, pur și simplu, nici o sursă. Alți cercetători au riscat observări sistematice și au realizat seducătoare „pu-

[1] *Opera lui Mihai Eminescu*, III, Buc., Ed. Fundațiilor, 1935, p. 60-209

Scanned with OKEN Scanner

neri în paralel", tentante în ansamblu, dar inconsistente la o cercetare amănunţită.

Este cazul cunoscutei apropieri dintre poetul român şi Théophile Gautier[1]. Îi face credit parţial însuşi Perpessicius; sau cea dintre Eminescu şi... Lamartine[2]. Când toate faptele citate în studiile amintite stau sub semnul amănuntului generalizant, sub cel al locurilor romantice comune, greu de legat de o anumită persoană, eficienţa reală a unor atari cercetări pare extrem de problematică. Alegem un exemplu elocvent: portretul serafic al tatălui lui Dionis, din cunoscuta nuvelă, este apropiat de portretul mamei poetului (?!) din *Confessions* de Lamartine, deşi este vorba de un portret absolut stereotip, cu putinţă de a fi găsit la oricare scriitor romantic, fie oricât de îndepărtat de spiritul eminescian. O erezie de lungă carieră este şi aceea a înrudirii Gautier-Eminescu: din studiul amintit al lui I. M. Raşcu şi dintr-o imprevizibilă frază călinesciană („Eminescu, în materie de descripţie, se află mult mai aproape de modul artistic-arheologic al lui Gautier decât de autorii germani")[3], s-a ajuns la paralele serioase între Gautier şi Eminescu la locul critic comun potrivit căruia *Avatarii faraonului Tlà* denotă lectura lui *Roman de la Momie*, sau măcar a nuvelelor *Avatar* şi *Pied de la Momie*. Nu vom întreprinde o rectificare amănunţită a tuturor detaliilor ce pot tâşni la infinit, ci, conform unei perspective pur stilistice, vom spune că nimic nu este mai îndepărtat de viziunea estetic-arheologică a poetului francez decât noptaticele pagini eminesciene. Nu credem că apropierea de domeniul francez are şanse de verosimil în ceea ce priveşte proza lui Eminescu: vocaţia sa intimă ne îndreaptă către cu totul alt teritoriu.

Mulţi dintre scriitorii romantici germani, al căror nume este evocat obişnuit atunci când se analizează proza lui Eminescu, cad de la sine la o privire cât de cât circumspectă: ce poate fi comun între ironismul funambulesc al lui Jean-Paul Richter şi Eminescu? Practic nimic. Adalbert von Chamisso a fost amintit doar cu titlu de curiozitate, deoarece el a dat strălucire legendei despre pierderea umbrei, dar credem că nu a creat nici pe departe acest motiv străbătător al romantismului nordic. Cât despre Heine, nici măcar cercetări partizane, cum ar fi cea a lui N. Teaciuc-Albu[4], nu au reuşit să identifice cu certitudine vreun motiv plauzibil pentru proză. Şi, din aproape în

---

[1] *Eminescu şi Th. Gautier*, de I. M. Raşcu, în *Convingeri Literare*, Buc., 1937, p. 160-173.
[2] *Ibidem*, p. 152-159.
[3] *Op. cit.*, p. 113-114.
[4] N. Teaciuc-Albu, *Înrâuriri heiniene în opera lui Eminescu*, Cernăuţi, 1942

Scanned with OKEN Scanner

aproape, numele marilor scriitori romantici germani se împuţinează sau se limitează la influenţe periferice şi nesemnificative.

„Nenorocirea" criticii izvoriste – în cazul care ne interesează direct – este aceea că un creator genial preia rareori un angrenaj de detalii concrete: el modifică sau adaptează un *spirit al epocii*, sau un *spirit al operei*, greu de fixat prin probe la obiect. Unica problemă comparatistă suscitabilă de către proza lui Eminescu este aceea a determinării categoriei spirituale şi stilistice. Or, operaţia amintită nu a fost realizată până acum în condiţii satisfăcătoare.

Din capul locului, vom face afirmaţia, ulterior demonstrată, că Eminescu renunţă la o tradiţie neolatină deja înfiripată, pentru a-şi căuta aiurea surse de inspiraţie. Mai precis – poetul se simte consonant cu spiritul intim al prozei romantice germane, care avea, la 1870, un profil net constituit istoric. Faptul a fost unanim observat, dar deducerea ultimelor consecinţe de ordin stilistic rămâne încă de făcut.

Proza romantică germană realizează o naraţiune invadată de lirism şi filozofie. Îngemănarea conceptului cu poezia, accentul pus pe partea digresivă în defavoarea intrigii tradiţionale erau, la 1800, inovaţii cu iz destructiv şi reprezentau un prim pas în dizolvarea – de atunci continuă – a naraţiunii-tip. Cel puţin două din aceste trăsături – semnificaţia filozofică şi lirismul – sunt hotărât exterioare naraţiunii tradiţionale, care mulează, de exemplu, romanul pe o întâmplare sau pe biografia unui om. Publicul contemporan lui Eminescu a sesizat această remarcabilă inovaţie, dar prin rezultatul ei cel mai inofensiv şi, în fond, cel mai puţin semnificativ: prin apariţia fantasticului în proză. Spiritul de glumă şi destindere nu lipseşte în inovaţiile cele pline de consecinţe: prozatorii germani anulează brutal ordinea logică şi introduc fantasticul (citeşte: ignorarea deliberată a logicii unanim admise) în şirul drept al faptelor prozaice. Modernismul de la 1800 se definea prin apelul la iraţional şi prin contestarea lui Goethe; „dulcele Novalis" răsturna aproape neobservat o tradiţie şi deschidea veacul care ar trebui să îi poarte numele.

Noul tip de proză românească nu a apărut brusc, ci s-a insinuat lent, pentru a deveni o evidenţă la capătul primelor două decenii ale secolului trecut: romanul lui Schlegel, *Lucinde*, primul document al „noii proze", curând devenite „nou roman", datează din 1799, iar capodopera anti-goetheană intitulată *Heinrich von Ofterdingen* apare în 1802. De acum, mişcarea de disoluţie aflată în opoziţie faţă de literatura oficială merge crescând, iar a doua generaţie de prozatori prelucrează şi răspândeşte inovaţia. După Novalis şi Jean-Paul Richter (*Titan* – 1803), proza germană va trăi în această lume a ei de splendo-

Scanned with OKEN Scanner

ri întunecate, rafinând fără încetare formula stilistică descoperită. Narațiunea tradițională devine un simplu pretext pentru sugerarea filozofiei și pentru perceperea poetică a lumii. De la Novalis la Hoffmann și La Motte-Fouqué, proza germană devine lirică, filozofică, fantastică, spiritualistă – cu notabile diferențe între scriitori, dar posedând un strâ-fond comun. Pentru noi, este limpede că Eminescu a trăit intim în vecinătatea acestei atmosfere, pe care a asimilat-o creator; dar de la care autor revendicăm o influență precisă? În lumina celor spuse până acum, răspundem că de la nici unul anume. Contagiunea romantică a fost globală. Dacă, totuși, vrem să fim cât mai precişi şi să căutăm lui Eminescu nu atât o sursă, cât un strămoș spiritual sigur, atunci suntem nevoiți să coborâm la runele romantismului german, la modelul incontestabil al întregii proze romantice, la *Novalis*, arhetipul întregii proze germane romantice. Pe frontispiciul operei în proză a lui Eminescu trebuie scris numele lui Friedrich von Hardenberg. Eminescu nu imită pe nimeni, ci respiră romantica germană cu ființa unui mare creator; de aceea, nu-l vom compara cu nimeni, năzuind la iluzii genetice. Îl comparăm cu Novalis nu ca sursă, ci ca chintesență a spiritului romantic lunar, ca personalitatea față de care spiritul eminescian se simte cel mai familiar. În cele ce urmează, Novalis va îmbrăca mereu atât aspectul scriitorului individual, autor de opere date, cât şi pe cel al unui simbol de epocă, al unei maniere de a scrie. Veacul al XIX-lea german în proză este „novalisian", după cum inovației eminesciene în proza românească nu-i putem găsi alt epitet mai convenabil.

Este, de altfel, surprinzător cât de puțin a fost pusă în legătura cu Eminescu *opera propriu-zisă* a lui Novalis: de cele mai multe ori, a fost evocat simbolul „Florii albastre" (amintit pentru prima oară de Tudor Vianu în *Poezia lui Eminescu*, 1930), ce revine sporadic în proză (episodul lunar din *Sărmanul Dionis*). Eugen Simion, într-o substanțială contribuție la analiza prozei eminesciene[1], amintește romanul lui Novalis pentru a explicita sensul visului la Eminescu, dar concede viziunii critice tradiționale atunci când scrie că: „Heinrich von Ofterdingen, eroul lui Novalis, socotește visul un mesaj divin, o șoaptă misterioasă... Eroul eminescian asociază fantasticului aspirația nobilă pentru eliberarea individului și a poporului. Chiar aventura onirică nu pornește, la personajele eminesciene, din vreo atracție specială pentru lumea tenebrelor, dintr-un impuls irațional." Vom căuta să dovedim contrariul; oricum, timidele paralele Novalis-Eminescu schi-

[1]Prefață la Eminescu, *Proza literară*. Buc., E P.L., 1964. p. VIII-IX; v. și *Proza lui Eminescu*. Buc., E.P.L.; 1964.

Scanned with OKEN Scanner

ţate până acum s-au limitat la romanul autorului german, fără a antrena şi alte sectoare ale operei acestuia[1].

Mişcarea fundamentală de interiorizare şi descindere în mit, care stă la baza creaţiei lui Eminescu din acest domeniu, provine dintr-un mimetism novalisian greu de contestat. Eroul principalelor proze ale scriitorului român pleacă de la realitatea palpabilă, pentru a căuta, dincolo de ea, absolutul ideatic şi revelaţia spirituală. (*Sărmanul Dionis* începe cu descrierea unui banal colţ de oraş unde adie deja aripa nevăzutului; partea a doua relevă „celălalt tărâm" – numire globală sub care acoperim visătoria, dorinţa de a depăşi cunoaşterea raţională, tot ceea ce în mistica din totdeauna a fost cuprins sub numele de Mister). Această dialectică a înălţării din real în imaginar, din contingent în abstract sau, după limbajul ce le era amândurora comun, din zodia *fenomenului* în cea a *numenului*, nu poate fi întâlnită la nici un scriitor german cu atâta cristalină transparenţă ca la Novalis.

S-au găsit atâtea „izvoare" *Sărmanului Dionis*, dar ajungând toate la amănunte de tablou şi neexplicând nici unul *schema* povestirii, încât încercarea de a stabili adevărul este îngreunată de noianul aprecierilor întâmplătoare. Ni se pare însă ciudată orbirea cu care s-a ocolit singura sursă *reală*: schema nuvelei eminesciene ce găseşte – întreagă – în Novalis, mai precis în partea a doua a romanului neterminat *Die Lehringe zu Saïs*, din 1797. Intitulată *Die Natur*, aceasta cuprinde şi povestirea *Das Märchen von Hyacinth und Rosenblüt*: aici tânărul Hyacinth, îndrăgostit de inocenta Rosenblüt – simbol al amorului terestru şi infantil în acelaşi timp –, este supus influenţei unui bătrân misterios (prototip al învăţatului Ruben, la Eminescu). Detalii de decor au trecut în nuvela eminesciană (vecinătatea caselor celor doi îndrăgostiţi, adorarea în tăcere a fetei de către Hyacinth). Acesta, la îndemnul bătrânului, este cuprins de dorinţa aflării adevărului absolut. Rosenblüt va fi uitată de tânărul ei logodnic, cât timp acesta urmăreşte himera stearpă a adevărului ultim. Finalul povestirii semnifică, prin întoarcerea lui Hyacinth acasă şi prin căsătoria cu Rosenblüt, victoria fericirii terestre, corespondentă perfect finalului nuvelei eminesciene şi aurei de domestic liniştit ce încheie *Sărmanul Dionis*.

Dacă trecem la cealaltă jumătate a *sâmburelui* operei eminesciene în proză – *Avatarii faraonului Tlà* –, întâlnim şi aici multitudinea dezarmantă a surselor stabilite pe bază de sugestii colaterale. Numele lui Gautier a fost pronunţat atât de des şi cu aşa de mare convingere,

---

[1] De exemplu M. Markel, *Simbolul florii albastre la Novalis şi Eminescu*, în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*. X (1965), fasc. 2, p. 355

Scanned with OKEN Scanner

încât – deşi pătrunşi de dreptatea noastră – suntem aproape jenaţi arătând că *spiritul* operei eminesciene este diametral opus celui al parnasianului francez şi că cercetarea adevărurilor ultime pe care o întreprinde Tlà (în fragmentul cel mai reuşit al nuvelei) nu poate fi nici pe departe comparabilă cu excursiile de arheolog în vacanţă ale lui Gautier. Desigur, motivul pătrunderii într-o criptă funerară există în *Roman de la Momie*, călătoria cu barca pe Nil, în *Une nuit de Cléopatre* etc., dar episoadele respective există în contexte totalmente diferite, iar cu metoda decupării fragmentelor se poate dovedi orice. Pentru noi, însă, răsună cu mult mai mare putere, atunci când încercăm să definim viziunea pe care este clădită nuvela, următoarele fragmente disparate din carnetele lui Novalis, ce reprezintă schiţa părţii a doua, niciodată scrise, a romanului *Heinrich von Ofterdingen*: „Idealism poetic. Oameni, animale, plante, pietre şi astre, flăcări, tonuri, culori – toate acestea trebuie combinate şi amestecate, ca o familie."[1].

Fondul comun de aspiraţii al tânărului Heinrich din romanul lui Novalis şi al eroului eminescian nu mai trebuie tradus în fraze explicative: partea crucială a romanului *Heinrich von Ofterdingen* urma să cuprindă explorarea „ţinutului umbrelor" şi încercarea de a găsi reversul realului descris în prima parte. Or, Eminescu sondează tocmai zona de dincolo de aparenţă, întreprinde descifrarea sensurilor ascunse. Fără să mai menţionăm că disparatele cuvinte ale lui Novalis traduc aspiraţii de cultură comune: *universalia*, desemnate prin termenul *Arhaeus*, descoperirea Heladei ca zonă de cultură (acţiune revendicată şi de Eminescu cu diverse ocazii, mai ales în poezie), Egiptul – simbol al înţelepciunii teozofice, panteismul naiv, fascinaţia Nirvanei.

Tot ceea ce a întovărăşit aspiraţiile intelectuale ale tânărului Eminescu îşi găseşte un reflex mai mult sau mai puţin direct în proză: în timp ce poezia, destinată publicării, îşi purifică treptat substanţa prin succesive distilări, proza (destinată să devină „domeniu interzis" privirii contemporanilor) înregistrează cu fidelitate spiritualitatea proprie poetului. Eliberată de cenzură exterioară, ea parcurge cu febrilitate cele mai ascunse detururi ale traiectoriei interne: ştim ce importanţă avea pentru poet actul *redactării*, care făcea să prindă corp definitiv o idee difuză în zeci de variante. Prozei îi lipseşte tocmai această redactare, care extrage a cincea esenţă din faptul brut. Amalgamul ei, câteodată informi, păstrează cu fidelitate ceea ce redactarea ulterioară, fără îndoială, ar fi eliminat.

---

[1] *Novalis' ausgewählte Werke, zweiter Band*, Leipzig, Max Hesse's Verlag, s.a., p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

a) *Lumina şi umbra.* În perspectivă cronologică, se constată trecerea lui Eminescu de la abstracţia novalisiană către cuprinderea realului: căutând esenţa operei de care ne ocupăm, am crezut a o găsi în spiritualismul şi filozofarea directă a perioadei vieneze. Aici au luat naştere acele bucăţi amorfe, ţâşnite dintr-o fantezie neînfrânată. De cele două creaţii fundamentale amintite, făcute să evoce dorinţa de a evada din timp, se leagă prin mii de fire tot ceea ce Eminescu creează în anii următori: pagini medievale terifiante, explozii sentimentale şi senzuale (*Cezara* şi *Moartea Cezarei* – care apare deja ca personaj cu prilejul episodului francez din *Avatarii...*). În jurul atmosferei închegate prin cele două lucrări gravitează toate exerciţiile şi încercările.

Latura anecdotică a prozei eminesciene nu a dispărut niciodată cu desăvârşire: prezentă în prima tinereţe prin proiectul de roman nerealizat în întregime, ea s-a materializat în patriarhale evocări moldoveneşti, pe care ezităm să le considerăm creaţii nuvelistice autonome, deoarece sunt mai mult exerciţii parodice. Este evident că Eminescu a intenţionat să dea probe de scriitură „în maniera paşoptistă"; aceste pagini, care ies din câmpul preocupărilor noastre prin simpla apartenenţă la „proza faptică", sunt însă mult mai subtile decât s-ar crede la prima vedere: epoca paşoptistă reconstituită eminescian este plină de o melancolie substanţială, care lipseşte desăvârşit oricărei scrieri de Alecsandri, Kogălniceanu sau Negruzzi. Maniera prozei „de gen" apare pastişată, dar imaginile sunt cernute fin prin sita timpului trecut. În proza paşoptistă, atmosfera era involuntară – ea este la Eminescu creată expres.

Detaşarea treptată de fantastic şi apropierea de real, sau, pentru a vorbi în termeni simbolici, devierea hoffmanniană a inspiraţiei novalisiene poate fi surprinsă în forme închegate numai în două bucăţi tardive, *Visul unei nopţi de iarnă* şi *Ioan Vestimie*. Ca şi la Hoffmann, există aici o veritabilă trucare a realului care oferă doar aparatul material exterior. Verva apare disciplinată de cadrul unei nuvele obişnuite şi prezentate sub aparenţe logice; ca şi mai târziu în nuvela declarat fantastică, talentul autorului se consumă în menţinerea permanentă a echivocului, în alegerea savantă a cuvintelor frazei, destinate să aibă mereu două înţelesuri. Bucăţile citate sunt singurele compuneri veritabil hoffmanniene, în care fantasticul pătrunde realul într-o simbioză perfectă. Presupunerea că, supusă unei mai îndelungi exerciţări, formula aceasta de proză s-ar fi perfecţionat şi ar fi dus la cre-

Scanned with OKEN Scanner

area unui tip constituit de nuvelă fantastică românească nu ni se pare exagerată. Uitate în manuscris şi cunoscute târziu, cele două încercări nuvelistice rămân fără urmări.

Pentru a ilustra noutatea prozei poetice eminesciene, vom alege câteva fragmente descriptive din prozele scrise în perioada crucială a studiilor la Viena şi Berlin. Din motivele expuse mai sus, nu ne-am oprit nici la bucăţi precedente acestei epoci (deoarece fragmente din *Geniu pustiu* revin ulterior sub diverse forme), şi nici la partea anecdotică a operei în proză (de tipul *La curtea cuconului Vasile Creangă*), sau la cea pur conceptuală (*Archaeus, Moş Iosif*).

Observăm că dominanta tuturor pasajelor descriptive este jocul de *umbră şi lumină*: efortul eminescian rămâne orientat constant către sugerarea irealităţii peisajului, către îndepărtarea prin orice mijloc de culorile naturale ale zilei. Feeria eminesciană găseşte în proză un larg domeniu de afirmare. Însăşi frecvenţa impresionantă a peisajelor paradisiace, clădite pe principiul jocului inedit de umbre şi lumini, indică direcţia principală a inspiraţiei poetului. Transcriem un fragment din *Sărmanul Dionis* :

„În faţa locuinţei lui Dionis se ridica o casă albă şi frumoasă. Dintr-o fereastră deschisă din catul de sus, el auzi prin aerul nopţii tremurând notele dulci ale unui clavir şi un tânăr şi tremurător glas de copilă adiind o rugăciune uşoară, pare ca parfumată, fantastică. El îşi închise ochii ca să viseze în libertate. I se păru atunci că e într-un pustiu uscat, lung, nisipos ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică şi palidă ca faţa unei virgine murinde. E meazănoapte. Pustiul tace, aerul e mort şi numai suflarea lui e vie, numai ochiul lui e viu, pentru ca să vadă pe un nor de argint, în naltul cerului, un înger alb, îngenuncheat, au mânile unite, care cânta o rugăciune adâncă, tremurătoare: rugăciunea unei virgine. Întredeschise ochii şi văzu, prin fereastra arcată şi deschisă, în mijlocul unui salon strălucit, o jună fată muiată într-o haină albă, înfiorând cu degetele ei subţiri, lungi şi dulci clapele unui piano sonor şi acompaniind sunetele uşoare a unor note dumnezeieşti cu glasul ei dulce şi moale. Părea că geniul divinului brit, Shakespeare, respirase asupra pământului un nou înger lunatec, o nouă Ofelia. Închise iar ochii până ce, recăzut în pustiul cel lung, palatul alb se confundă cu nourul de argint şi juna fată cu îngerul în genunchi. Apoi, strângând ochii silit şi tare, a înecat visul său în întuneric – n-a mai văzut nimic, ci auzea despărând, ca o suvenire întunecată, rugăciunea unei vergine... Muzica încetase de mult, şi el, cu totul în prada impresiunii sale, ţinea încă ochii strâns-închişi. Când se deşteptă din reveria sa, fereastra de sus a palatului era deschisă, în salon întuneric şi sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunei. Aerul era blând şi văratic, iar razele lunei, pătrunzând în camera lui

Scanned with OKEN Scanner

Dionis, izbeau fața sa palidă și împleteau sufletu-i plin de lacrimi o-o nespusă melancolie."[1]

O privire atentă surprinde construcția dualistă a pasajului, la nivelul fiecărei fraze. Tablourile nuvelelor lui Eminescu, atunci când nu părăsesc declarat lumea reală pentru a se refugia în spații extraterestre, sunt clădite pe permanenta dualitate evocată, creatoare de subtile efecte. Cuvintele și sintagmele relevatorii ale paragrafului pot fi dispuse astfel:

Întuneric	*Lumină*
(Casa lui Dionis)	(Maria)
– locuința lui Dionis	– casă albă și frumoasă
– aerul nopții	– notele dulci ale unui clavir
	– glas de copilă
	– rugăciune ușoară,
	pare că parfumată, fantastică
– pustiu uscat, lung, nisipos ca seceta	– lună fantastică și palidă
– E meazănoapte	– suflarea lui e vie, ochiul lui e viu
– Pustiul tace, aerul e mort	– nor de argint
	– înger alb îngenunchiat
	– salon strălucit
	– o jună fată muiată într-o haină albă
	– sunetele ușoare a unor note dumnezeiești
	– glasul ei dulce și moale
– pustiul cel lung	– palatul alb
	– nourul de argirit
	– juna fată
	– îngerul în genunchi
– a înecat visul său în întuneric	– rugăciunea unei vergine
– suvenire întunecată	
– în salon era întuneric	– sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunei
– camera lui Dionis	– aerul era blând și văratic
– fața sa palidă	– razele lunei,

[1] Eminescu, *Proză literară*, Ed. Eug. Simion și Flora Șuteu, Buc., E.P.L., 1964, p. 36-37.

Scanned with OKEN Scanner

– sufletu-i plin de lacrimi
– nespusă melancolie.

Fraza care încheie pasajul citat este edificatoare: „...i se păru că aude şoptirea celor moşnegi bătrâni, care, pe când era mic, îi povesteau în timp de iarnă, ţinându-l pe genunchi, poveşti fantastice despre zâne îmbrăcate în aur şi lumină, care duc limpedea lor viaţă în palate de cristal". Ea sintetizează dualitatea paragrafului, punând alături *moşnegi bătrâni, timp de iarnă* (sintagme legate de zona întunecoasă) cu *poveşti fantastice, zâne îmbrăcate în aur şi lumină, limpede viaţă* (sintagme legate de zona luminoasă). Printr-o sinestezie subterană şi perpetuă, prozatorul asociază, în pagina de mai sus, zona luminoasă cu aluziile muzicale: *lumina şi muzica* îşi dau întâlnire pentru a sugera aceeaşi supra-realitate a Revelaţiei (anumite sintagme par deosebit de explicite: *sunetele uşoare a unor note dumnezeieşti*). În schimb, întunericul – a cărui semnificaţie telurică se schiţează deja, va fi simetric asociat cu tăcerea sau pustiul (v. *Pustiul tace, aerul e mort*). Am făcut de aceea gruparea sintagmelor în funcţie de simpatia internă a câmpurilor semantice în contact.

Strict estetic vorbind, alternarea planului întunecat cu cel luminos reprezintă o sursă niciodată secată de efecte plastice. Proza eminesciană este însă ceva mai mult decât simplă caligrafie graţioasă: trebuie să căutăm, ca şi la Novalis, un *arrière-plan* nemărturisit, o realitate superioară, căreia lumea fenomenală îi serveşte drept simbol. Pentru pasajele analizate, pare evident că *întunericul* reprezintă realitatea înconjurătoare, lumea materială, contingentul imediat, pe când *lumina* este simbolul revelaţiei supranaturale, al misterului. În *Sărmanul Dionis*, eroul principal se găseşte strâmtorat de penibila sa existenţă concretă, zugrăvită în culori întunecate chiar de la apariţia personajului; imaginaţia proiectează însă visul luminos, opus acestei realităţi. La tărâmul ideal se ajunge prin practici oculte: transa, cartea de astrologie, reveria. Generalizând, constatăm că zona întunecată a lexicului eminescian este reprezentarea lingvistică a lumii materiale, în timp ce lumina trebuie să evoce spiritualul. Această simbolică vizuală primară nu este, bineînţeles, o invenţie a poetului: lumea lui Novalis şi a romantismului german îi ofereau premisa sigură, dezvoltată de o fantezie originală. Permanenţa celor două planuri distincte poate fi dovedită prin zeci şi zeci de aluzii fugare, scăpate din goana condeiului, dar revelatorii întocmai ca într-o mărturisire psihanalitică. Oricine este frapat de faptul că puţinele scene anecdotice din nuvela fantastică eminesciană se petrec de predilecţie noaptea:

Scanned with OKEN Scanner

debutul nuvelei *Sărmanul Dionis* sau al *Avatarilor...*, întâlnirea lui Dan cu Ruben în Iaşii fabuloşi ai domniei lui Alexandru cel Bun, bucăţile *Visul unei nopţi de iarnă* şi *Ioan Vestimie*, zeci de scene din *Geniu pustiu*. Pentru Eminescu, lumea concretă pluteşte în întunericul nopţii, iar anumite stări tranzitorii, în care cele două lumi se află în contact, sunt evocate prin fraze semnificative: deschizând cartea de astrologie, Dionis trece din lumea telurică a întunericului către zonele luminoase ale irealului („Dionis descifra textul obscur c-un interes deosebit, până ce căpeţelul de lumină începu a agoniza fumegând. Se stinse. El îşi apropie scaunul de fereastră pe care o deschise."[1]).

Prezenţa simultană, în conştiinţa poetică, a celor două zone, incompatibile în mod obişnuit, se datoreşte Artei. Eminescu are talentul înnăscut de a crea fraze şi imagini neaşteptate, care sintetizează fulgurant realitatea cu iluzia în formulări lapidare. Pentru el, Moldova patriarhală apare simbolic fixată prin următoarea frază, extrem de elocventă şi de modernă, în care Bachelard ar fi găsit un excelent exemplu pentru ilustrarea *spaţiului intim*: „Era o noapte italică amestecată cu frigul iernei, amestecul unei lumi vărătece, pline de senin, cu intimele plăceri ale iernii, cu căldura focului potolită, cu dulceaţa visătoarei gândiri. Afară era o vară rece – în care oamenii ştiu să-şi facă o iarnă caldă"[2]. Serbarea fantastică oferită de doctorul De Lys şi luxul factice aprins în peştera clubului „Amicii întunericului" este „o zi de primăvară îngropată în noaptea pământului"[3].

În fragmentul analizat din *Sărmanul Dionis* există un verb care revine cu frecvenţă semnificativă pe unica pagină: *a părea*; el rezolvă stilistic punctele nodale ale paragrafului. Plecând de la viziunea propusă, ne apare cu toată evidenţa statutul tranzitoriu al acestui verb, punte între două lumi. El asociază de obicei elemente provenind din cele două ordini generale de lucruri: *glasul pământean* „pare" o *rugăciune fantastică şi parfumată*; camera lui „i se pare" că a devenit un *pustiu uscat*; fata pe care o admiră „pare" întruchiparea Ofeliei (ordinea simplu-umană evocă aici o ordine ideal-literară); visarea ideală „pare" *povestea fantastică* a copilăriei, etapă din viaţa omului când, pentru Eminescu, are loc prima revelare a misterului. De fiecare dată, comparaţia realizată cu ajutorul verbului *a părea* în proza de care ne ocupăm depăşeşte cu mult obişnuita „sensibilizare" specifică prozei contemporane.

Extraordinara intuiţie a poetului extrage numeroase consecinţe:

[1] Eminescu., *Proză literară*, ed. cit., p. 35-36.
[2] *Ibidem*, p. 276.
[3] *Ibidem*, p. 247.

Scanned with OKEN Scanner

există pagini care atestă cu tărie sesizarea de către Eminescu a duratei infinite, specifice zonei selenare, în contrast cu perisabilitatea zonei telurice. Câteodată, printr-un efort de voinţă şi de concentrare, el ajunge să-şi provoace conştient stări ieşite din timp, care rămân în zona permanenţelor luminoase. Cum am putea explica altfel prezenţa într-un fragment de schiţă a acestei pagini „pre-proustiene": „Copacii, a căror crenge încărcate se strecurau negre prin tufele de zăpadă şi vântul trecea ascuţit prin crăpăturile ferestrei şi mişca portiţa din grădină, care scârţâia monoton şi ascuţit în ţâţânele de fier. El era într-o dispoziţie leneşă şi călduroasă, pe care ar fi dat orice s-o eternizeze. I se părea că-i singur şi visurile treceau c-o limpezime rară înaintea ochilor minţii sale, era un fel de lipsă de pasiune, un simţământ nemişcat, pe care naturi extreme în afectele lor o doresc atât de mult. I-ar fi fost urât, dacă urâtul n-ar fi fost atât de dulce, un urât ca mirosul florilor de măr, cari cad scuturate de vânt, urâtul melancolic, ce naşte în om, după ce a citit un idil sau o poezie liniştită, intuitivă, cu bucurii şi nefericiri modeste; în asemenea momente, omul tânăr simte intrând în el liniştea bătrâneţei şi mai că-ţi vine să te apuci de lucrul cel mai plăcut, de acela ce-ţi recapitula viaţa scurtă or lungă, cu durerile şi bucuriile trecute, cari amândouă sunt pentru inima omenească de o iernatecă voluptate."[1]

Exemplele citate până acum ne relevă şi locul pe care îl ocupă elementul de cultură în opera poetului: compunerea eminesciană presupune fondul de cultură şi îl investeşte cu virtuţi artistice. Nu ne poate scăpa din vedere faptul că acest element (filozofic, artistic, muzical) este intim asociat celei de a doua ordini a lucrurilor, lumii revelaţiei. Dionis ajunge la zona misterioasă a luminii prin intermediul cărţii scrise, tot astfel cum Heinrich von Ofterdingen este pentru prima oară pe deplin conştient de vocaţia sa citind, în peşteră, cartea scrisă în limba provensală. În acest caz, zona culturii duce spre zona misterului şi toate aluziile livreşti din proza eminesciană sunt numai un mijloc de atingere a absolutului. Frecvenţa „comparaţiei livreşti" în proza lui Eminescu[2] este explicabilă doar dacă o privim prin prisma scopului final al utilizării procedeului.

O statistică a comparaţiilor ar fi extrem de instructivă pentru ilustrarea predilecţiei vizuale a poetului – transformate aproape în obsesie – de a alterna umbra cu lumina: *ca uns cu cridă, ca tras cu cărbu-*

[1] Eminescu, *Proză literară*, ed. cit., p. 281-282.

[2] Gh. Bulgăr, *Expresia poetică în proza literară a lui M. Eminescu*, în *Limbă şi literatură*, VI (1962), p. 183 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

ne negru pe linţoliu alb, argintos ca luna etc., converg toate spre surprinderea plastică a clipei în care luna desfăşoară lumina ireală asupra pământului. Moment tipic de intuire a celor două stări fundamentale ale existenţei, înălţarea victorioasă a lunii din întunericul nopţii ajunge să fie reţinută de Eminescu în legătură cu punctele cardinale ale oricărei naraţiuni în proză: *Sărmanul Dionis* (începutul, tabloul analizat, călătoria lui Dan la Ruben, exilarea selenară a îndrăgostiţilor, finalul), *Avatarii faraonului Tlà* (primul tablou – Memphis noaptea, îngroparea cerşetorului Baltazar, coborârea marchizului de Bilbao în subterană). *Făt-Frumos din lacrimă* (venirea lui Făt-Frumos la castel, scena nocturnă a înălţării fetei în lună), *Aur, mărire şi amor*, *La aniversară* (întreaga scenă se petrece la lumina unei nopţi de iarnă), *Ioan Vestimie* etc. Plecată de la o intuiţie filozofică şi transformată în gest plastic – alternarea într-un singur tablou a luminii lunare cu umbra devine, treptat, *situaţie-tip* a operei lui Eminescu, covârşind numeric şi substanţial. În acest fel, remarcabila unitate de spirit a prozei eminesciene poate fi dovedită prin încă un argument: prezenţa aproape obligatorie a momentului ridicării lunii. În această cli pă, sub impulsul Artei, se combină, într-un unic şi rar tablou, *întunericul* cotidianului material şi *lumina* misterului.

b) *Alăturarea contrastivă*. Proza de care ne ocupăm încetăţeneşte, în exprimarea literară românească, o tehnică descriptivă opusă ca spirit tehnicii „franceze" dominante până atunci la noi. Discuţia comportă infinite nuanţări, dar putem afirma – schematizând datele problemei – că proza romantică germană a realizat pentru prima oară descrieri al căror interes constă tocmai în deplasarea imperceptibilă a atenţiei de la un obiect la altul. Ca mai târziu în proza poetică *fin de siècle*, romanticii germani receptează impresionist şi dezordonat realitatea. Dimensiunea inovaţiei poate fi percepută numai dacă ne gândim că „inovatorii" contemporani francezi (Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre) nu se îndepărtau, ca sistem, cu nici un pas de rigorismul clasic, al cărui schelet deductiv era păstrat. Punându-se de la început sub scutul transei şi al visului, Novalis, de exemplu, nu se mai simte obligat în nici un fel să conserve o ordine controlabilă a evocării. Impresia halucinantă a acestei proze provine atât din descoperirea magiei interne a cuvântului, cât şi din derutarea intenţionată a cititorului, printr-un contact *à rebours* cu realitatea. Novalis, despre care Ricarda Huch spunea că „a fost poet aşa cum a fost om"[1] trage ultimele consecinţe stilistice din reforma latentă care metamorfozea-

[1] Ricarda Huch, *Die Romantik*. I, Leipzig; Harssel Verlag, 1918, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

ză proza poetică germană. Proiectând principiul oniric în stil, Novalis creează un *Traumbild*, o imagine pururea schimbătoare, rezultată din „tehnica rapidelor şi succesivelor schimbări de perspectivă, potrivit unei maniere care poate fi numită *a adiţiunii*"[1].

La Eminescu, autor ce a asimilat lecţia frazei romantice, consecinţa principală a acestui mod de percepere literară a realităţii se traduce în *schema metonimică* a peisajului: autorul întreprinde notaţiile în pofida unei ordini logice, făcând ca elementele descrierii să se succeadă pe criterii pur ocazionale. Cel fundamental rămâne ineditul apropierii, contrastul mai acuzat sau mai subtil pe care alăturarea îl produce. Lanţul de notaţii, pitoresc în sine, pare alcătuit la întâmplare din figuri disparate, ce ascultă numai de impulsul imaginaţiei asociative. Se poate defini specificul acestui tip de descriere în următoarele două cerinţe:

– *Unificarea*: reducerea ca importanţă a tuturor elementelor la un numitor comun, indiferent de însemnătatea lor reală după o altă scară de valori;

– *Rearanjarea*: ea este făcută după o ordine secretă, produs exclusiv al fanteziei creatoare.

Un tablou tipic eminescian arată astfel:

„Dar cum este inima? De jur-împrejur stau stâncile urieşeşti de granit ca nişte păzitori negri, pe când valea insulei adâncă şi desigur sub oglinda mării, e acoperită de snopuri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi nalte şi mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată. Şi deasupra păturei afânate de lume vegetală se mişcă o lume întreagă de animale. Mii de albine cutremură florile lipindu-se de gura lor, bondarii îmbrăcaţi în catifea, fluturii albaştri împlu o regiune anumită de aer deasupra căreia vezi tremurând lumina soarelui. Stâncele nalte fac ca orizontul meu să fie îngust. O bucată de cer am numai, dar ce bucată! Un azur întunecos, limpede, transparent, şi numai din când în când câte un nourel alb, ca şi când s-ar fi vărsat lapte pe cer. În mijlocul văii e un lac, în care curg patru izvoare cari ropotesc, să sfădesc, murmură, răstoarnă pietricele toată ziua şi toată noaptea. E o muzică eternă în tăcerea văratică a văiei şi prin depărtare, prin iarbă verde, pe costişe de prund, le vezi mişcându-se şi şerpuind cu argintul lor fluid, transparent şi viu, aruncându-se în braţele bulboanelor în care se-nvârtesc nebune, apoi repezindu-se, mai departe, până ce suspinând de satisfacere, s-adâncesc în lac. În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglindirea stufului, ierbăriei şi răchitelor din jurul lui, este o nouă insulă mică cu o dumbravă de portocali."[1]

---

[1] Werner Schramm, *Die Gestaltung der Nacht in der Märchendichtung der Romantik*, München, 1962, p. 121.

[2] M. Eminescu, *op. cit.* p. 78-79.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate întreprinde şi în legătură cu acest pasaj „exerciţiul semantic" al umbrei şi al luminii, realizat mai sus; s-ar dovedi, chiar, extrem de fecund, deoarece, pe fundalul paradisiac al peisajului, în lumina ireală insulei edenice, jocul de umbre fine şi de lumini este mai subtil şi mai greu perceptibil decât în tabloul cu tonuri tranşante din *Sărmanul Dionis*. Nu acest aspect al paginii eminesciene ne interesează acum, ci articularea interioară a peisajului.

Am ales exemplul de mai sus din *Cezara* datorită faptului că explicitează latura mitologică a romantismului eminescian. După cum a arătat într-o contribuţie antologică Mircea Eliade, simbolurile *insulei*, al *oceanului* apar aici ca funcţia precisă a identificării, pe de o parte, a locului primordial, pe de alta – a „insulei transcendente" din anumite paradisuri păgâne (v. *Insula lui Euthanasius*, Buc., Edit. Fund., 1943, p. 5-18). Detaliile pur stilistice capătă relevanţă suplimentară într-o asemenea pagină.

Ne frapează, de exemplu, ordonarea descrierii după forma *tricolonului*:

I II
– Valea insulei... e acoperită cu *snopuri de flori de viţe sălbatice, de*
III
ierburi înalte şi mirositoare;

I
– *Mii de albine* cutremură florile lipindu-se de gura lor, *bondarii*
II III
îmbrăcaţi în catifea, fluturii albaştri împlu o regiune;

I II III
– Un *azur întunecos, limpede* şi *transparent*;

I II
– *În mijlocul văii e un lac în care curg patru izvoare cari*
I II III
ropotesc, se sfădesc, murmură ;

I II III
– E o muzică eternă... *prin depărtare, prin iarbă verde, pe costişe de prund*;
I II III
– ...argintul lor *fluid transparent* şi *viu*;

Scanned with OKEN Scanner

I
– În mijlocul acestui lac, care apare negru de oglindirea *stufului,*
II III
ierbăriei şi a *răchitelor* din jurul lui.

Tricolonul, aşa cum apare în exemplele extrase (care constituie, în fapt, osatura întregului pasaj), s-a născut din alăturarea intenţionată de elemente disparate într-o formulă unitară; calificările triple, de exemplu, nu îşi urmează logic una alteia, ci reprezintă tot atâtea schimbări de perspectivă. Pentru poet, obiectul considerat înfăţişează aspecte felurite de fiecare dată când este privit; uneori, epitetele în tripletă sunt pur şi simplu incompatibile (*întunecos, limpede, transparent*), dar, în limitele viziunii la care ne referim, perfect acceptabile. Cerul poeziei eminesciene este întunecos, dar şi transparent, la două priviri succesive, ce împing poezia dincolo de lumea fenomenală. *Irealitatea* peisajului descris apare, deci, intenţionată: de aceea, mulţimea calificărilor semnifică numai adâncirea în Poezie – revers al aparenţelor. Metonimia fundamentală a peisajului eminescian produce ansambluri inedite, unde fiecare detaliu este verosimil în parte, dar împreună creează feeria. Alăturarea insolită înseamnă aici ceva mai mult decât pitorescul romantic: este răsturnarea unei ordini naturale în favoarea celei poetice. Romanticii germani nu au inventat obiectele lumii, ci numai le-au organizat altfel, dându-le un alt înţeles. Eminescu profită de acest exemplu, făcând să se nască miraculosul din detalii obişnuite.

Şi, ca pretutindeni în proza eminesciană, notăm şi aici novalisiana fascinaţie acvatică; pasajul referitor la lacul din mijlocul văii şi la cele patru izvoare ocupă jumătate din întregul tablou, iar apariţia motivului apei începe să cadenţeze suspect fraza: *o muzică eternă în tăcerea văratică a văii* sună ca un verset-efigie, asamblarea savantă a aliteraţiilor şi combinarea cu epitete din epoca strălucită a poeziei (*muzică eternă, tăcerea văratică*) fixează atenţia asupra pasajului în chestiune, făcându-ne să înţelegem că poetul atinge zona unei extreme sensibilităţi.

În toate tablourile înrudite cu acesta (raiul din *Sărmanul Dionis*, descrierile insulei din *Cezara*), momentul contactului cu apa este momentul crucial: tabloul pare astfel orientat, încât să conveargă finalmente către revelaţia acvatică. Apa, dominantă a lirismului emi-

[1]Pentru *tricolon*, vezi îndeosebi László Gáldi, *Précis de stylistique française*, Budapest, 1967, cap. IV, şi *Observaţii asupra prozei ritmice a lui Mihail Eminescu*, în *Limbă şi literatură*, VI (1963), p. 259 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

nescian, se poate inventaria tematic pe zeci de pagini, prin extragerea variatelor ipostaze poetice, de la izvor şi pârâu, până la imensitatea marină. Dincolo de „obsesia neptunică", asupra căreia s-a aplecat G. Călinescu, relativa ei frecvenţă ne face să ne gândim la o vibraţie la unison cu spiritul operei lui Novalis. Tabloul reprodus mai sus, arhetip peisagist eminescian, conţine în nucleu virtualităţile descriptive ale tuturor celorlalte. Fondul lor rămâne comun: atmosfera serafică, luminozitate ireală, vegetaţie suculentă, hrănită de o sursă acvatică. Tonurile descrierii sunt pretutindeni asemănătoare celor ale crucialei viziuni novalisiene din primul capitol al romanului Heinrich von Ofterdingen – apariţia în transă a *Florii albastre*:

„Er tauchte seine Hand in das Becken und benetzte seine Lippen. Es war, als durchdränge ihn ein geistiger Hauch, und er fühlte sich innigst gestärkt und erfrischt. (...)

Er fand sich auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft hinausquoll und sich darin zu verzehren schien. Dunkelblaue Felsen mit bunten Adern erhoben sich in einiger Entfernung; das Tageslicht, das ihn umgab, war heller und milder als das gewöhnliche, der Himmel war schwartzblau und völlig rein; ...lichtblaue Blume, die zunächst an der Quelle stand und ihn mit ihren breiten, glänzenden Blättern berührte. Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben, und der Köstliche Geruch erfüllte die Luft. Er sah nichts als die blaue Blume und betrachtete sie lange mit unnennbarer Zärtlichkeit"[1]

Privită astfel, proza eminesciană apare dificil calificabilă drept *metaforică*, aşa cum o tradiţie critică superficială a făcut-o ani de-a rândul: dacă acceptăm ideea că o proză filozofică de tradiţie germană înseamnă un prim-pas spre metaforizare, atunci caracterul metaforic al fragmentelor eminesciene este mai mult virtual. În fond, ne aflăm încă în plină epocă romantică, iar naivitatea relatării narative nu poate fi pusă la îndoială: proza lui Eminescu, ca şi proza lui Novalis sau La Motte-Fouqué, este o „poveste minunată" despre epoca mitică a umanităţii, o coborâre intenţionată a miraculosului pe pământ. Structura ei stilistică, departe de a consta într-o încifrare metaforică, reprezintă, prin feeria graţioasă, o ţesătură metonimică. Această suprafaţă strălucitoare acoperă, ce-i drept, o lume de simboluri implicite, uneori cu ramificaţii adânci, care trimit la toate zonele operei, inclusiv la poezie. Pădurea de simboluri în care se mişcă imaginaţia romantică

[1] *Heinrich von Ofterdingen* în *Novalis' Werke*. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut, s.a., p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

şi, mai ales, înrudirea simbolului cu metafora au făcut posibilă acreditarea ideii despre caracterul „metaforic" al textelor noastre. În realitate, naraţiunea este încă prinsă în jocul feeric al destrămării aparenţelor la Eminescu şi Novalis.

Seria metonimică circumscrie hotărât romantismul celor două creaţii. Ne aflăm încă în plin secol de naivitate. Elogiul infantilismului şi al adolescenţei, pe care îl ridică cei doi mari romantici, bântuiţi de febra tinereţii şi morţi prematur, înainte de desăvârşire, departe de a fi o simplă coincidenţă literară, relevă în chip egal destinul individual şi starea de spirit proprie. La 1800, noutatea elogiului tinereţii apărea încă la Novalis într-o lumină de candoare inalterată; la 1870, Eminescu exhiba inocenţa primordială după o jumătate de secol de rigorism matur. Mitul nevinovăţiei, înţelese nu în chip etic rousseau-ist, ci drept disponibilitate alegră de a recepta lumea şi de a-i pătrunde misterul, face parte din zestrea de aur a romantismului timpuriu. Trebuie să coborâm iar la runele romantice pentru a izola filonul acesta primordial, care opune romantismul celorlalte curente literare. Treptat, aluviuni străine îl vor acoperi, dar spirite de mare evelaţie, ca Novalis sau Eminescu, sunt periodic chemate să dea legendei o strălucire fără pată. Friedrich von Hardenberg şi Eminescu sunt romantici în stare pură. Nu întâmplător am ales drept simbol al întregului romantism de primă generaţie pe angelicul Novalis: în el se găsesc condensate nu numai direcţiile principale ale dezvoltării ulterioare, ci şi individualitatea romantismului ca formă de spirit. Eminescu aparţine aceluiaşi tip epurat de romantic, care refuză să se asocieze constelaţiilor ocazionale.

Operele acestor doi corifei sunt scrise în secolul când jurnalul intim nu era o contrafacere a Eului pentru privirile altora, ci confesiune veritabilă. Existenţa celor două ordini de lucruri nu pare a fi pusă niciodată la îndoială, iar funcţia incantatorie a artei este recunoscută în chip natural. De aici, acea detaşare superbă şi de invidiat cu care miraculosul coboară pe pământ. Asemenea pictorilor primitivi, romanticii trăiesc cu senzaţia delicioasă a descoperirii infinitelor posibilităţi de pătrundere a lumii; jocul prin care se leagă elemente disparate – exerciţiu în ultimă instanţă cantitativ – nu şi-a epuizat total farmecul. Pasiunea descoperirii esenţelor verbale se naşte cu mult mai târziu. Fraza romantică, nutrită din anexarea orizontală a realităţii terminologice, este *pitorească* în sens primitiv.

În ciuda tuturor prejudecăţilor, va trebui să se împlinească o mutaţie esenţială pentru ca mentalitatea stilistică a epocii romantice să fie înlocuită cu cea proprie secolului nostru. Analiza sub specia prototipului novalisian nu a însemnat aproape niciodată „influenţă"

Scanned with OKEN Scanner

directă. Principiul enunţat de Mircea Eliade îşi păstrează actualitatea: „înrudirea lui Eminescu cu alţi mari poeţi romantici nu poate fi explicată prin influenţe, ci prin experienţa şi metafizica lor comună. Poziţia romantică este una din puţinele atitudini ale spiritului omenesc care nu poate fi învăţată, nici mimată." (*Insula lui Euthanasius*, *loc. cit.*, p. 13.)

Dacă cele spuse mai sus sunt valabile pentru proza romantică în ansamblu, ele vizează, direct linia Novalis-Eminescu, care nu constituie excepţiile la regulă, ci un fel de primă realitate ce creează legea. Cuplul Novalis-Eminescu îşi consolidează valoarea de prototip.

Fulguranta influenţă germană cade, în cazul poetului nostru, pe un teren deosebit de fertil; bogata vegetaţie de proză onirică se află însă, în cadrul literaturii noastre, pe o insulă izolată... Din punctul de vedere al prozei poetice româneşti, Eminescu este un straniu şi unic *intermezzo*, neanunţat de nimic şi neurmat, pe această cale, de nimeni. Excepţie absolută – şi nu numai la nivelul secolului al XIX-lea –, proza eminesciană se află în afara oricăror serii posibile şi se impune ca un accident unic faţă de spiritul literaturii româneşti. Direcţiile divergente spre care se va îndrepta, în continuare, proza poetică românească subliniază implicit unicitatea traiectoriei Luceafărului. Proza lui Eminescu este chemată să ilustreze simbolic încă o dată, prin elevaţia şi valoarea ei, adagiul baudelairian despre geniul care „se naşte prin accident şi moare fără urmaşi".

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A DOUA

APARIȚIA ȘI DEZVOLTAREA POEMULUI ÎN PROZĂ

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL V

DE LA PROZĂ POETICĂ LA POEM ÎN PROZĂ: AL. MACEDONSKI

Proza poetică a lui Al. Macedonski ocupă o poziţie centrală în cadrul secolului al XIX-lea românesc – şi aceasta din raţiuni diferite. Veritabilă placă turnantă, aflată la o răscruce stilistică, ea sintetizează – la început – reziduurile unui paşoptism întârziat şi deschide apoi, prin a doua sa parte, perspectiva asupra secolului nostru. Pentru cercetarea de faţă, proza macedonskiană prezintă importanţa istorică a cuprinderii primelor poeme în proză propriu-zise, compuse după toate regulile genului, într-o perioadă când tentativele rămâneau extrem de puţine chiar pe plan european.

Creativitatea ce a tutelat apariţia prozei poetice a lui Macedonski se află în regim complementar faţă de cea care a creat poezia: o înrudire de regim stilistic cu proza eminesciană poate fi, prin urmare, observată. Depozitară a unor porniri subconştiente, reprimate în poezie, proza autorului nostru inovează cu adevărat în nuvelele lirice din *Cartea de aur* şi mai puţin în prozodiile experimentale.

Autorul compune în tinereţe poeme în proză – interesante ca fenomen, dar fără nici o valoare –, apoi, la bătrâneţe, un roman de interes documentar: între cele două faze concesive faţă de gustul comun, el a scris portrete, schiţe şi nuvele, unde lirismul epurat şi discret se cristalizează în pagini excepţionale. Macedonski a creat, deci, o proză poetică în sens eminescian, deoarece producţiile cu adevărat valoroase mărturisesc efortul de a ieşi din tiparul arhaic, dar nu se materializează în poeme în proză propriu-zise.

Prozatorul şi-a descoperit relativ târziu veritabila vocaţie: Vladimir Streinu făcea odată hazardata presupunere că Macedonski – tip structural vers-librist – a îmbrăţişat versul regulat numai din opoziţie faţă de Eminescu şi s-a văzut obligat să ia partida „corectitudinii" formale, împins de „licenţele" rivalului său. Dacă situaţia poate fi verosimilă pentru poezie, autorul, scăpat de constrângeri prozodice, dă frâu liber, în proză, elanului său reformator; în ecuaţia *spontaneitate-travaliu*, proza sa lirică reprezintă o veritabilă dezlănţuire a subconştientului poetic reprimat.

Scanned with OKEN Scanner

Proza poetică macedonskiană a luat naştere probabil şi din tentaţia experimentului: scriitor *à la page* cu inovaţiile literare europene, năzuind la notorietatea pe care numai Parisul epocii o putea oferi, poetul se va fi simţit atras de noutatea frapantă a renunţării la configuraţia clasică a frazei. Ideea de „a îmbina proza cu poezia" i se va fi părut acestui spirit scormonitor una dintre cele mai tentante: nu va proclama el însuşi, destul de timpuriu, că a fost – în literele române – partizanul apropierii poeziei de proză? În 1887, referindu-se la primirea ostilă făcută *Literatorului*, Macedonski scria cu mândrie că „unei publicaţiuni de acest fel nu avea să i se ierte tendinţele artistice în proză, nici cristalizarea artei în versuri"[1].

Primul său voiaj la Paris, cu semnificaţii literare substanţiale, are loc în anii 1884-1885, dată la care poemul în proză francez se afla în plină eflorescenţă şi căpăta întinderea unei mode bine stabilite. Puţin mai târziu, în paginile revistei *La Wallonie* (1887-1892), fruntaşă, împreună cu *Jeune Belgique*, a simbolismului, numele poetului apare alături de cele ale unor reputaţi autori de poeme în proză, ca J. Destrée, Delchevalerie, Mac Olin, Stuart Merrill etc. Unul dintre numerele aceleiaşi reviste era închinat lui Gide, iar proza din *Voyage d'Urien* putea ajunge, astfel, şi la cunoştinţa scriitorului valah. Nu mai vorbim de relaţiile personale ale scriitorului cu Albert Mockel, Jean Richepin şi alţi simbolişti de cenaclu. În această conjunctură, veşnica propensiune spre noutate a mobilului poet român se afirma şi pe terenul prozei. Poemele în proză scrise de Macedonski iau naştere sub aceeaşi zodie cu poeziile în vers liber, de tipul *Hinov*; la marginea către bizar a prozei macedonskiene, se plasează poeme în proză în sensul canonic al cuvântului, veritabile exerciţii de virtuozitate îndoielnică. Dar originala proză poetică a lui Macedonski umple tiparele clasice cu efluvii de eră simbolistă. În linie străromantică, mitică şi filozofică, proza poetică eminesciană compune cu cea „decadentă" şi ornamentală macedonskiană un destin paralel.

*

Proza scrisă de autor poate fi privită ca novatoare în spiritul ei intim: doar astfel îşi descoperă virtuţile lirice ascunse sub decor domestic. Marile sale proze, intitulate banal „nuvele", sunt construite pe un „poem" central, care întunecă complet punerea în scenă. G. Că-

[1] În *Revista independentă*; an. IX (1887), nr. 1 (nov.), *Introducere*, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

linescu observase de multă vreme că intriga din *Dramă banală* este numai pretext pentru insistarea îndelungă asupra tabloului camerei funerare, după cum bucata *Cămătarul* este compusă de dragul imaginării unei foi de zestre din epocă, veritabil festin lingvistic de substanţă fanariotă. În etapa maturităţii, adică în ultimii ani ai secolului trecut şi în primii ani ai secolului nostru, prozele lui Macedonski s-au epurat de anecdotă şi epic, în timp ce – conform dinamicii vaselor comunicante – picturalul şi descripţia pură ajung predominante.

Însăşi identificarea „vârstei" unei bucăţi macedonskiene devine uşor de realizat după locul descripţiei în economia generală a lucrării; „testul" preponderenţei descriptive atestă indubitabil valoarea şi cronologia unei proze semnate de Macedonski. Convins – după eşecurile tinereţii – că poemul în proză nu-l poate satisface, scriitorul a apelat spontan la poeme în proză sui-generis, pe care le-a aşezat în nucleul unei naraţiuni, călăuzit mai mult de spiritul prozei simboliste decât de litera ei.

În primul an al *Literatorului*, descoperim un Macedonski tradiţionalist sau novator violent: însăilări demne de Nicu Gane alternează cu poeme în proză. Registrul „autohton" aflat în paralel cu registrul „novator" mărturisesc prozatorul care nu şi-a găsit încă stilul. „Testul" descripţiei se dovedeşte relevant, iar rezultatele sunt, de multe ori, dezamăgitoare: nava scriitorului pluteşte încă în apele calme ale jumătăţii secolului trecut, fără ca evoluţia ulterioară să fie prevestită prin nimic. Povestirea *Pomul Mărgăritei* [1] sau *Legenda libertăţii* [2] – pentru a da exemplele cele mai frapante – sunt redactate aproape exclusiv în dialog. Apoi *Costică* [3] sau bucăţile din ciclul *Les chèvaliers du trottoir* [4] evidenţiază cel mult sinteza remarcabilă înfăptuită ulterior de Caragiale, care a ridicat publicistica la nivelul artei. În zona „tradiţională", începătorul Macedonski variază alert formulele şi stilurile, în căutarea febrilă a timbrului propriu.

La o distanţă aparent considerabilă, se situează încercările – perfect contemporane – de poeme în proză. Le menţionăm sub semnul interesului istoric.

---

[1] *Literatorul*, an. I (1880), nr. 13 (13 aprilie), p. 195-196. Republicată, ca majoritatea prozei, în Al. Macedonski, *Opere*; VI, Ed. A. Marino şi Elisabeta Brâncuş, Buc., Ed. Minerva, 1973.

[2] *Ibidem*, nr. 14 (20 aprilie), p. 213-215, şi nr. 15 (14 mai) p. 228-233.

[3] *Ibidem*; an III (1882), nr. 11 (nov.), p. 259-261.

[4] De exemplu, *Le fils de vornic*. *Literatorul*, an: IV (1883), nr. 10 (oct.), p. 630-635.

Scanned with OKEN Scanner

Până la noi probe bibliografice, suntem siliţi să conchidem că poemul *Cei doi îngeri* a fost scris într-adevăr la Ischia, în 1873. În acest caz, *Cei doi îngeri* este primul poem în proză din literatura noastră[1]. Compunerea se înscrie, natural, în forma închisă, specifică genului, şi este construită pe principiul dialogului care grupează strofic frazele. Asupra întregului poem pluteşte un aer de poezie ratată: este neîndoielnic că, în afara exemplelor străine, poemul în proză se năştea spontan din incapacitatea de a atinge poezia:

„– Unde te duci, copilă, la un ceas aşa târziu? Miezul nopţii a sunat de mult, şoptea unei fecioare îngerul cel bun.

– Grăbeşte, îi zicea îngerul cel rău; el te aşteaptă de-aseară sub leasa înflorită a leandrilor.

Copila, la auzul celor două voci, se oprea câte o clipă, nehotărâtă.

Îngerul cel bun îi strigă: Opreşte! Miezul nopţii a sunat de mult.

Îngerul cel rău: Grăbeşte, el te aşteaptă de-aseară sub leasa înflorită a leandrilor" etc., etc.

Înainte de a abandona exerciţiul, Macedonski continuă să scrie poeme în proză, în limitele statutului oficial al noii specii. Pornind de la jocul cu abstracţiunile, specific poeţilor în proză de obedienţă parnasiană, autorul român execută poeme al căror unic atribut distinctiv este abstractizarea bizară. Din epoca primei expatrieri voluntare datează, de pildă, *Dreapta şi stânga lui Dumnezeu*[2].

„Doi ochi însufleţiţi de o flacără bizară priviră într-o zi natura.

Şi cei doi ochi văzură.

Văzură insecta microscopică purtând război altor insecte; paserile distrugând insecta; oamenii distrugând paserile; timpul distrugând pe oamenii cari nu se distruseră singuri.

Şi aceiaşi ochi priviră şi altă zi natura; aceeaşi flacără bizară licărea într-înşii.

Şi cei doi ochi văzură.

Văzură insectele reenăscând; animalele şi flora pământului renăscând de asemenea. Timpul ce distrusese totul renăscuse totul.

Şi sufletul ce licărea în cei doi ochi strigă:

O! Dumnezeule! Dreapta ta este Timpul şi stânga ta este tot Timpul şi ce distruge Dreapta ta, stânga ta face să renască.

---

[1] Publicat întâi în *Oltul*, nr. 25/1874, apoi mai târziu, în *Literatorul*, an IV (1883), nr. 11-12 (nov.-dec.), p. 690-691, de unde reproducem textul.

[2] *Literatorul*, an. V (1884), nr. 5, p. 249.

Scanned with OKEN Scanner

O! Dumnezeule! Dreapta şi stânga ta sunt întinse şi asupră-mi: credinţa, speranţa, iluziile pe care mi le-a luat timpul mi le redă tot el.

O ! Dumnezeule! Cum să nu cred şi în ziua Dreptăţii când astăzi sunt într-a Nedreptăţii!"

Am ales acest exemplu, deoarece regulile se aplică aici foarte vizibil. O formulă introductivă iterativă („doi ochi...") împarte poemul în „strofe": cele trei idei fundamentale (destrucţia, renaşterea, aplicarea umană) beneficiază de marcare lexicală.

Ultima „strofă" se împarte la rândul ei în trei diviziuni, indicate, de asemenea, printr-o formulă introductivă repetată („O! Dumnezeule!").

Mimarea limbajului arhaic este vizibilă, la nivel sintactic, datorită relaţiei preferenţiale cu conjuncţia copulativă *şi*. A doua serie de paralelisme, riguros respectate, priveşte ordinea sintactică a membrilor fiecărei fraze importante: fraza-cheie din primul paragraf („Văzură insecta microscopică purtând războiu") are aceeaşi schemă cu cea din al doilea („Văzură insectele renăscând"); frazele-cheie din final („Dreapta ta este Timpul şi stânga ta este tot Timpul"); („Dreapta şi stânga ta sunt întinse") prezintă evidente similitudini.

Lexicul pluteşte în abstracţiuni: substantivele comune sunt articulate cu articol hotărât (*insecta, paserile, oamenii* etc.), iar de la un moment dat, apar scrise cu majusculă (*Timpul, Dreptatea, Nedreptatea*). În acelaşi mod, un Rémy de Gourmont compunea searbăde poeme, populate cu virtuţi şi stări de spirit personificate prin ortografierea cu majusculă[1]. Artificiozitatea poemului *Dreapta şi stânga lui Dumnezeu* se precizează dacă observăm că simetria forţată este slujită de un lexic „ales", menit să confere textului o „elevaţie" străină de proza fabulistică.

Experimentele moderniste din tinereţea lui Macedonski rămân simple apariţii preţioase sau se coboară la nivelul „aquarelelor" lui Bonifaciu Florescu. În primul caz, textul apare considerabil îngreunat de substantivele comune transcrise cu majusculă – obicei devenit manie („Arborul Generozităţii zăcea dărâmat şi ramurile mistuite de trăznetele Ingratitudinii" – spune Macedonski în poemul *Inima moartă*[2]; în al doilea caz, finalurile de pagină din *Literatorul* consemnează unele schiţe stupide, gen *Sora de caritate*[3]: aici „poemul"

---

[1] În special prozele din *Le Pélerin du Silence*, din *Le livre des litanies*.

[2] *Literatorul*, an. II (1881), nr. 12 (dec.), p. 348.).

[3] *Literatorul* an. I (1880), nr. 16 (11 mai), p. 243. Republicate în *Opere*, VI, *ed. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

devine, conform definiţiei poligrafului Bonifaciu Florescu, o simplă scenă banală *prise sur le vif*.

Distanţa de la aceste *ébauches* la poemele primilor mari naturalişti trecuţi la simbolism (ca Huysmans din *Croquis parisiens* sau Laforgue din *Paysages et impressions*) este imensă: cea de la opera realmente novatoare la mimetismul facil.

Găsirea prozei poetice în nuvela lirică evoluată curmă brusc firul exerciţiilor. Obiceiul de a scrie poeme în proză „canonice" revine doar sporadic de-a lungul anilor, ca o reminiscenţă juvenilă. În ultimul deceniu al secolului trecut – epocă a marilor piese din *Cartea de aur* , – se întâmplă uneori ca vreun articol de ziar să ia, în focul entuziasmului, cadenţă poematică ce aminteşte eşecurile din tinereţe. *Cântecul prozei*[1] sau *Deşteaptă-te, române*[2] sunt marşuri militare funambuleşti, pe temă patriotică; revine paralelismul sintactic jenant:

> Cugetul nostru cel dintâi este al tău,
> Cugetul nostru cel din urmă este al tău;
> cine te iubeşte se iubeşte pre sine,
> cine te înalţă pre sine se înalţă... etc., etc.[3]

Constrângerea prozodică, implicită poemului în proză, îi repugna lui Macedonski, prozator orientat hotărât spre forme libere de lirism prozastic. De altfel, şi-a autoignorat conştient această zonă a creaţiei în proză, participând, involuntar, la consolidarea statutului „semi-oficial" al poemului. În alcătuirea volumelor selective, s-a impus spiritul critic al unui mare autor şi din toate producţiile tinereţii au fost reţinute – probă de gust sigur – reuşitele incontestabile: *Casa cu nr. 10, O noapte la Sulina, Palatul fermecat*. Incertitudinea denominativă s-a păstrat şi ea: micile bucăţi de proză „nouă" nu, au fost niciodată numite de autorul lor „poeme în proză", ci *poem* sau *poemă*, fără alte precizări. Cuvântul trebuia să traducă o aspiraţie simbolistă comună către forma perfectă, care să îmbine poezia cu proza în unică sinteză. Primul an de intense exercitări prozodice, 1880, este şi anul în care această iluzie mai este încă nutrită de Macedonski; iluzie fără corp, deoarece, pentru moment, singura realizare ideală a „poemei poemelor" ar fi tăcerea:

---

[1] *Lumina*, an. I (1894), nr. 47 (2 iunie).
[2] *Ibidem*, nr. 74 (6 iulie).
[3] *Cântecul prozei*, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

„Aş vrea să scriu o poemă a cărei ţesătură, ca o reţea subţire, să fie dantela de soartă pe ghergheful vieţii mele.

Cuprinzând înţelesul şi neînţelesul, inima şi spiritul, văzutul şi nevăzutul, să dezvăluie taina veşniciei, să leg cerul cu pământul, materia cu spiritul, şi când voi depune condeiul să pot zice că am scris Poema Poemelor, iar vibrările harpei mele să onduleze în valurile spaţiului purtate din secoli în secoli, ca vibrările harpei regelui David!"

Răspunsul divin este edificator :

„Ai terminat-o, poate, prin faptul că n-ai început-o încă. Poema Poemelor este tocmai aceea care rămâne nescrisă."[1]

Contactul cu marea proză simbolistă franceză a acţionat probabil în sensul clarificării intime: citind zeci de poeme în proză şi cunoscând direct pe autorii lor, în Macedonski se trezeşte – brusc – simţul autohton. După primul *séjour* francez, sub pana scriitorului român proliferează proza poetică, în sensul precizat de noi; suntem tentaţi să atribuim impactului francez direct sudarea – la o altitudine lirică superioară – a poemului în proză cu naraţiunea tradiţională şi naşterea acelei nuvele lirice care va face gloria prozatorului.

Noua formă prozastică, rezultată din originala „topire", păstrează aparenţele naraţiunii tradiţionale (cadrul epic, intriga, personajele etc.), dar centrează compunerea pe un poem în proză camuflat, veritabil centru de greutate al întregii nuvele.

Mimetismul literar al lui Macedonski, de care o critică imprudentă a făcut atâta caz, se dovedeşte, în marea proză, cu desăvârşire inexistent: poetul nu mai operează cu formele extreme ale inovaţiei, ci merge pe calea sugerată, de exemplu, de *Palatul fermecat* – delicioasă combinare a lirismului imaginativ şi a „cadrului" nuvelistic.

La celălalt capăt al furtunosului ciclu macedonskian, se găseşte romanul *Le calvaire de feu*, apărut într-o primă variantă fragmentară românească încă din 1893[2] şi editat, în formă completă, la Paris[3]. În ciuda reclamei „americane" ce i-a precedat şi însoţit difuzarea, în ciuda faptului că autorul însuşi, printr-o explicabilă iluzie optică, îl

---

[1] *Poema Poemelor*, în *Literatorul*, an. I (1880), nr. 21 (20 iunie), p. 321.
[2] *Noaptea de argint*, în *Literatorul*, an. XIV (1893), nr. 12 (15 mai) p. 4-7 şi nr. 1 (15 iunie), p. 9-12.
[3] *Le calvaire de feu* Paris, E. Sansot, 1906.

Scanned with OKEN Scanner

considera capodopera vieţii, acest „roman" de senectute spirituală are, pentru noi, un interes mai degrabă istoric.

Datorită însăşi concepţiei care a stat la baza „marii epopei" (cum a fost numită varianta românească ulterioară din 1912, *Thalassa*), opera atinge tangenţial şi anecdotic proza poetică.

Fără îndoială că *romanul*, ca specie, depozita de mai bine de un secol efluviile lirice şi, de la Chateaubriand la d'Annunzio, cariera romanului poetic se trasa glorioasă. Macedonski preia o tradiţie ilustră. Totuşi, intenţia macedonskiană – grandioasă – se traduce finalmente printr-un semieşec: din cauza unei ciudate eclipse a sensibilităţii lingvistice, autorul ne oferă o sută cincizeci de pagini de senzaţii glosate într-un limbaj semiştiinţific, ce blochează – estetic – comunicarea.

Incapacitatea găsirii formulei adecvate provine şi din „abuzul de mitologie, o serie de meditaţii, sentinţe şi comentarii în stil de eseu, punctarea prin concluzii moralizante a mai tuturor scenelor importante"[1]. Macedonski şi-a pierdut simţul lingvistic sigur din prozele româneşti în varianta franceză, romanul este ratat şi denotă o eclipsă aproape dureroasă a sensibilităţii verbale. *Comentariul noţional* al autorului covârşeşte fiecare pagină: în această trăsătură stilistică permanentă vedem cauza caducităţii scrierii.

„*Battus et cernés, ses yeux s'enfonçaient dans les cavités sous-frontales avec, aux pupilles perses, des chatoiements d'émeraude claire dissoute dans de l'or.* L'ouïe, le toucher, l'odorat *gravitaient dans le même* direction névropathique. *Le moindre son retentissait dans son cerveau en clameur désordonnée.*

Son palais s'hypérsthésiait, *et, de concert avec le toucher,* le nerf olfactif *activait le prodigieux tourbillon avec lequel il se trouvait aux prises.*" *(s.n.) (Opere*, ed. cit., V, 41-42).

Cuvintele subliniate de noi în text contribuie cel mai mult la conferirea aerului sub care se înfăţişează aceste „frământări" ale lui Thalassa.

În schimb, varianta românească (*Thalassa. Marea epopee*) este cu mult superioară; iniţial, romanul trebuia să fie scris în limba română (capitolul prim, *Noaptea de argint*, fusese publicat în *Literatorul* din 1893). Va fi integral redactat în româneşte abia mai târziu şi publicat în *Flacăra*, în 1916. Inovaţia stilistică fericită constă în renunţarea hotărâtă la neologisme, în echilibrarea capitolelor. La jumătatea drumului între poem descriptiv şi naraţiune, varianta românească se înscrie ca o operă veritabil novatoare.

[1] Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski*. Buc. E.P.L., 1967, p. 551.

Scanned with OKEN Scanner

Reminiscenţe de natură primordial epică sunt numeroase: descrierea furtunii (capitolul *Noaptea de argint*) provine din splendida *Noapte în Sulina*; antagonismul de natură socială între Thalassa, pescar sărac, şi Caliope, fiica unei familii înstărite, are rădăcinile în cele mai puerile compuneri marine, de tipul *Luntraşului*; conflictul din capitolul *Dies irae* evocă, aluziv, paginile macedonskiene de misoginism amar, imnurile de izolare a artistului creator, cărora bucata *Maestrul din oglindă* le-a dat cea mai cunoscută expresie. Uneori vin să se adauge vizibile reminiscenţe lirice, când transpunerea în proză aminteşte anumite poezii parafrazate (*Bucolica undă*). Este meritul autorului, acela de a fi unificat sugestiile diverse – uneori îndepărtate cronologic – într-un şuvoi de inspiraţie care şterge diferenţele; epica redusă se află încărcată la maximum de descriptiv. O anumită oboseală stilistică se resimte, totuşi, şi în varianta românească, deoarece traducerea nu a reuşit să înlăture complet abuzul de analitic. Mai ales ritmul interior, perfect guvernat la nivelul fiecărui capitol, devine mai puţin perceptibil la nivelul ansamblului. Cu deosebire pseudoanaliza în stil „ştiinţific" continuă să existe, deşi autorul declara că a cheltuit multă energie pentru purificarea limbii de neologisme şi desăvârşirea atemporală a stilului („S-a căutat... ca stilului şi limbei lui *Thalassa* să li se dea o statornicie mai puţin trecătoare, şi autorul, care a închinat acestui scop zece ani, are credinţa că l-a atins"[1].

În schimb, instrumentul descriptiv macedonskian s-a rafinat, a căpătat intensităţi cromatice savante, nuanţări greu de atins chiar în marile nuvele lirice. Capodopere rămân paginile de descriere marină, precum şi cele evocatoare ale verii: aici energia vitală irumpe; tablourile de incandescenţă toridă, unde culorile se transformă bizar, se întregesc prin analogii îndrăzneţe:

„August şi septembrie desfăşurară călduri cu totul mari. Deşi toamna se apropia, el s-ar fi putut crede în toiul verei. Moliciunea ce-l covârşea nu mai era de biruit. Abureala dimineţilor urma să-l ţină închis în ea ca într-un mărgăritar trandafiriu. Marea şi insula gâfâiau. Plantele din familia balsaminelor – cine ştie de ce vânturi însămânţate pe stâncă – îşi suspinau parfumele încâlcindu-şi-le unul într-altul. Întărâtate de soare, firele de iarbă îşi pregăteau rodniciile viitoare. Garofiţele de câmp, romaniţele şi gălbenaşii, în căutarea vreunei urme de umezeală, pe care n-o găseau, îşi înfigeau cu neastâmpăr rădăcinile printre crăpăturile pietrelor şi, scurse de snagă, se ofileau." (*Opere*, V, p. 145-146).

---

[1] *Încheiere*, în *Opere*, V, ed. cit., *Note*, p. 310.)

Scanned with OKEN Scanner

Principiul macedonskian constant poate fi numit *întoarcere în fantastic*: peisajele succesive ale insulei Lewki nu apar niciodată aşa cum sunt în realitate. La sfârşitul cărţii, nu mai putem reconstitui imaginea exactă a cadrului în care s-a desfăşurat drama.

Ocolind punctele extreme ale creaţiei macedonskiene în proză, rămâne profund interesant nucleul central, alcătuit mai ales din nuvelele *Cărţii de aur*; pregătite de portrete cu relief sesizant (*Pitarul, Căpitanul de poştă, Ceaunul, Verigă Ţiganul*), în care poetul îşi exersa mâna, marile nuvele sunt scrise spre finele secolului. *Zi de august, Între cotețe, Nicu Dereanu, Pomul de Crăciun, Soare şi grâu, O noapte în Sulina, Pădurea ulmilor* şi alte câteva grupează, în puţine pagini, moştenirea macedonskiană semnificativă. Originalitatea ei nu a fost niciodată pusă la îndoială, iar maniera simbolistă apare asimilată complet, la nivelul subtil al limbajului prozastic. Numai aici definiţia dată de Rémy de Gourmont literaturii simboliste se verifică integral: „Toute la littérature actuelle et sourtout celle que l'on appelle symboliste est baudelairienne, non sans doute, par la technique extérieure mais par la technique interne et spirituelle, par la sens du mystère par le souci d'écouter ce que disent les choses"[1].

Analizând paginile lirice cuprinse în nuvelele *Cărţii de aur*, noutatea limbajului poate fi surprinsă în două trăsături esenţiale, ce vor fi examinate pe larg.

1. *Peisajul metaforic* în veşnică mişcare aparentă este prima constantă revelatorie a stilului descriptiv. Până la Macedonski (desigur, cu notabila excepţie eminesciană, din păcate complet ignorată), descripţia de natură era supusă picturalului. Prototip al acestei viziuni definitorii stau paginile în proză ale lui Alecsandri, specializate în panorame pitoreşti ale diverselor ţinuturi europene şi africane. Proza alecsandrină este cea mai reprezentativă – dar viziunea ei rămâne comună, tuturor paşoptiştilor: unica lor ambiţie descriptivă se reducea, atunci când tabloul depăşeşte funcţia de cadru, la aceea de a concura opera plastică.

Macedonski este primul prozator care nu mai pietrifică imaginea, ci o încarcă de intensă viaţă interioară. Un tremur continuu şi iritat stăpâneşte pagina descriptivă, ale cărei contururi sunt pururea nelinişţite; aplecându-se asupra a tot ce este frământare şi devenire, poetul pare a căuta tocmai *„les mouvements qui déplacent les lignes"*. Turul de forţă realizat prin cele mai izbutite descrieri constă în încercarea de a surprinde tranziţia. Chiar când însăşi natura intimă a su-

[1] *Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 57

Scanned with OKEN Scanner

biectului ar părea că impune construirea unei efigii (casa părăsită din schiţa *Casa cu nr. 10*, camera mortuară din *O dramă banală*), accentul cade asupra *timpului* ca factor destructiv, ce minează necontenit, din interior, lucrurile.

Nuvela *Zi de august* are partea introductivă centrată pe un poem în proză evident independent, care ar putea fi intitulat *Cula boierului Stambulichie*; în această pagină găsim, întregi, tentaţiile prozei macedonskiene:

„Pajiştile şi arăturile, cu bogăţia lor de bucate, se desfăşoară, peste râu, până în poalele dealurilor, şi urcă, uneori, pe ele. Spre dreapta, coperişurile de tinichea de la câteva biserici săteşti răsar licăritoare în lumina unei zile de pe la începutul lui august. Dincoace de Plăviţa, în poalele dealului din stânga, se ridică, veche şi coperită cu şindrilă, biserica comunei Stămbuleşti, al cărei turn e ocolit de porumbiei ce se îngurluiesc.

Cu privire pe această fermecătoare vale, colţ al unei Elade de odinioară, albeşte aşezată cam la sfertul dealului cula cu pridvor de zid a boierului Stambulichie. Pe coastă în sus, pornesc spre dânsa ulmi bătrâni; pruni călugăreşti, cu prune cu gât, galbene şi lungăreţe; pruni obişnuiţi, duzi prăfuiţi şi nuci cu foi late şi umbră mirositoare. Amestecaţi în acelaşi asalt pe care pomii şi copacii îl dau dealului, se află un număr oarecare de corcoduşi şi câţiva cireşi.

Jos de tot, sub coastă, licăreşte oglinda de argint a unei bălţi. Pe faţa apelor ei nemişcate, o lume de frunze căzute îi întunecă, pe lângă maluri, limpezimea. Cerul însă îi albăstreşte de la mijloc, pe când, mai spre Luncă, ea se prelungeşte ca un gât, şi intră sub întunerecul frunzelor sângerate de moţurile roşii ale trestiilor.

Ici-colo, atât pe margini, cât şi pe mijlocul bălţii, nuferi albi şi galbeni – trandafiri plutitori – se mişcă după cum îi mână adierile. Printre ei, boul-bălţei, gândac dintre cei de tot mici, dar al cărui cântec răsună departe, sare de un sfert de stânjen în sus, sau, cu iuţeli ca ale clipirilor, zgârâie oglinda tihnită a apelor, întocmai ca un diamant pe care o mână ageră l-ar trece pe faţa unui geam.

Odată cu urcarea coastei spre cula cuconului Stambulichie, urcă şi pomii ce, izbindu-se de gardurile curţii boiereşti, îi dau ocol şi o iau la mijloc.

Această obştească pornire a văii spre cucerirea înălţimilor, ce sunt totdeauna în lumina soarelui sau a lunei, ameninţă cu rădăcinile pomilor şi ierburilor să spargă gardul care împrejmuieşte casa pitarului şi, cu vremea, să dea iureş însăşi culei, să se agaţe de ea, să i se încleşteze în ziduri, să-i ştirbească temelia şi, rozând-o, s-o surpe şi s-o şteargă din faţa pământului."

De la prima lectură, o constatare primordială se impune: textul răstoarnă raportul tradiţional dintre verb şi nume în favoarea celui

Scanned with OKEN Scanner

dintâi. Primele proze poetice româneşti, din deceniile 4 şi 5, erau larg dominate de categoria numelui (cf. supra, cap. II), iar Bolliac şi Russo nu făceau excepţie. Pornind de la numărul mare de verbe şi, mai ales, de la funcţia stilistică esenţială pe care o joacă această parte de cuvânt, mişcarea internă a peisajului este perfect observabilă în pagina transcrisă mai sus. Deşi, pe alocuri, fragmentul citat cultivă pitorescul numelui („Pe coastă, în sus, pornesc spre dânsa ulmi bătrâni; pruni călugăreşti cu prune cu gât, galbene şi lungăreţe; pruni obişnuiţi, duzi prăfuiţi şi nuci cu foi late şi umbră mirositoare..."), osatura poemului rămâne verbală. În cele ce urmează, transcriem verbele şi numele cu care acestea intră în sintagme:

– pajiştile şi arăturile...	se desfăşoară
	urcă uneori
– coperişurile...	răsar licăritoare
– biserica...	se ridică
– (al cărei) turn...	e ocolit
– (porumbei)...	se îngurluiesc
– *cula*	*albeşte*
– ulmi bătrâni...	pornesc spre dânsa
– pomii şi copacii...	dau asalt dealului
– *corcoduşi şi cireşi*	*se află*
– *oglinda....*	*licăreşte*
– o lume de frunze...	întunecă limpezimea
– oglinda de argint...	se prelungeşte ca un gât
– "	intră sub întunerec
– nuferi albi şi, galbeni...	se mişcă
– adierile...	îi mână
– *cântec*	*răsună departe*
– boul-bălţei...	sare de un sfert de stânjen
– "	zgârie oglinda
– o mână...	l-ar trece pe faţa unui geam
– pomii...	urcă
– "	îi dau ocol (casei)
– "	o iau la mijloc (casa)
– această obştească pornire	ameninţă să spargă gardul
– *înălţimile...*	*sunt totdeauna în lumină*
– *gardul*	*împrejmuieşte casa*
– (obştească pornire)...	ameninţă să dea iureş culei
– (obştească pornire)	ameninţă să se agaţe de ea

Scanned with OKEN Scanner

– (obştească pornire) amenință să i se încleş-
teze de ziduri
– (obştească pornire) amenință să-i ştirbească
temelia
– (obştească pornire) să o şteargă din faţa pă-
mântului
– (obştească pornire) amenință s-o surpe.

Verbelor de mai sus li se adaugă alte 4 la moduri nepersonale, dar având un nume-obiect şi putând alcătui tropi!

– coperişurile... răsar *licăritoare*
– (frunzele) *sângerate* de moţurile roşii ale trestiilor
– *urcarea* coastei spre culă
– urcă şi pomii, *izbindu-se* de gardurile curţii.

Abundenţa verbală observabilă în pagina de mai sus este aspectul cel mai vizibil şi, am spune, nu cel mai semnificativ al inovaţiei stilistice operate de autor; *natura* verbelor şi formaţiilor verbale din text ne edifică asupra viziunii macedonskiene. Cu excepţia sintagmelor subliniate de noi (6 dintr-un total de 32), toate verbele exprimă *mişcări*, şi nu *stări*. Împrejurările în care contextul cerea imperios un verb exprimând starea sunt ocolite cu abilitate: se face apel la formaţii verbale inedite, se creează chiar verbe ad-hoc. Astfel încât, „biserica se ridică", „cula cu pridvor albeşte", „cerul albăstreşte", „lunca se prelungeşte" etc. Un întreg tablou cu puncte şi linii încremenite, locuri neclintite în harta peisajului, prinde viaţă interioară datorită verbelor de mişcare. Însuşi cadrul fix se molipseşte de mişcarea tabloului.

Observăm uşor că „poemul" citat este o suită de personificări: în constituirea limbajului metaforic macedonskian, personificarea ocupă un loc bine stabilit. Ea se încadrează – ca figură de stil – zonei metaforice, fiind de fapt o categorie aparte de metaforă, rezultată din jocul substituirii semantice a trăsăturilor distinctive *animat/ inanimat*. În alcătuirea personificărilor intră şi detalii concrete fixe ale peisajului tradiţional, dar cărora le revine, aici rolul fundamental de a provoca impresia animismului peisagistic („ulmi bătrâni pornesc spre casă", „pomii şi copacii dau asalt dealului", „gardul împrejmuieşte casa", „pomii urcă" etc.).

Formaţii de tipul celor amintite mai sus sugerează numai aparent mişcarea şi numesc, în fond, o stare: „albeşte cula cu pridvor", „cerul albăstreşte partea de la mijloc" etc. Apelul la metafore-clişeu („gar-

Scanned with OKEN Scanner

dul împrejmuieşte casa") subliniază caracterul voluntar al construcţiei personificatoare: în contextul abundenţei acestei figuri de stil, metaforele tocite de uz capătă, pentru o singură dată, caracter „activ".

Frământarea, pe care toate detaliile stilistice caută să o sugereze, nu este haotică, ci corespunde unui ritm bine controlat; agitaţia internă nu înseamnă revărsarea amorfă, ci se subsumează unei mişcări ascendente. Astfel, pajiştile „urcă", biserica „se ridică", pomii şi copacii „dau asalt", obştească pornire „dă iureş". În ultimă instanţă, urmărirea precisă a liniilor de jos în sus, remarcarea discretă a tuturor detaliilor ce exprimă ascensiunea sunt tot atâtea dovezi ale unui instinct pictural sigur. Dar ordinea care domneşte aici este cu totul alta decât reproducerea exactă şi bucolică din proza lui Alecsandri. În peisajul lui Macedonski, avem o indeniabilă *tuşă* impresionistă: copacii şi casele au răsucirile din tablourile contemporanului său Van Gogh. *Mişcarea* surprinsă porneşte din interior, străbătând fibra lucrurilor.

Impresia plastică este slujită şi de faptul că toate verbele sunt la prezentul etern: acţiunile exprimate prin ele au aerul de permanenţă plastică, pe care li-l conferă situarea într-un timp „abstract".

Restul nuvelei macedonskiene se dezvoltă sub semnul şi în spiritul poemului în proză tutelar: aşa, bunăoară, înflăcărarea senzuală din *Zi de august* se consumă în decorul de geologie muncită, cuprinse în pagina citată; nebunia roşiatică ce încheie nuvela *Între cotețe* este prevestită de tabloul zorilor; *Dramă banală* stă şi ea sub semnul liniştii şi luminii ce domină camera mortuară şi care se transmite asupra întregului spectacol al înmormântării.

Reproducem, în continuare, poemul în proză pe care este clădită nuvela *Între cotețe*; am putea intitula acest tablou în tonuri luminos-sângerii *Dimineaţa*:

„Curtea – câmpie în mijlocul oraşului – începea atunci, ca la un semnal aşteptat, să cucurezeze, măcănea, gâgâia, lua auzul, însufleţea, într-un cuvânt, împrejurimea, cu sute de glasuri. Pandele, sculat cu noaptea în cap, urma după puţin şi, de pe scaunul pe care se aşeza în pridvor, găurea negura, potopită încă asupra curţii, cu ochiul roşu al ţigării, sorbea cu privirile şi cu toată făptura lui liniştea ce-l ocolea, se îmbăia în întunecimea de pe pământ şi în zarea nehotărâtă ce, revărsându-se, spălăcea un petec de cer.

Ca şi cum ar fi voit să grăbească sosirea zilei, cocoşii turceşti întovărăşeau ieşirea afară a lui Pandele cu bătăi din aripi. Răpciugoasele lor trâmbiţări spărgeau aerul. Erau fanfare de biruitoare bucurie ce vesteau răsărirea pe curând a soarelui şi în care se amestecau cârcâiri de găini gâlcevitoare, cloncăniri de cloşti amorţite de o prea lungă şedere pe ouă îndărătnice. Dar Vergea nu apuca să bea cafeaua, ce i se aducea de Marghioala, dădaca, pe

Scanned with OKEN Scanner

ale cărei mâini crescuse de se făcuse om de 35 ani, că petecul de cer abia înălbit, se schimba în brazdă gălbuie, iar întinderea văzduhului dinspre părţile răsăritului se însăila cu trandafiriu şi se îmbrăca cu toate răsfrângerile zorilor.

Înecat încă de întunerec, oraşul îşi lăbărţa sub deal deşirările lui de uliţi, urca spre înălţimile Pieţei Teatrului, se cocoţa pe Dealul Spirei, pe urcuşurile Mitropoliei şi curgea de la apus la răsărit cu aceeaşi năvală uriaşă. Casă cu casă şi uliţă cu uliţă, Bucureştii păreau că se îmbrâncesc pentru a-şi face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile şterse, cu coperişurile vălmăşite, luau înfăţişări ciudate şi se îndreptau spre depărtări ca nişte talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, şi Spitalul Militar, într-alta, pluteau deasupra lor ca nişte mari şi negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau şi, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureştii mistuiţi din faţa pământului.

Dimineaţa lua însă în stăpânire marginea de capitală ce i se afla în drum şi albicioasa ei pâclă, străpunsă pe-alocuri de turnuri şi clopotniţe, se împinge deasupra întunecrecului rărit. Desimea aburilor smulşi pământului de apropierea ivirii soarelui se subţia, lucrurile începeau să-şi hotărască formele şi în cer pornea să curgă o Dunăre albă şi neţărmurită: tot ce fusese întunerec se schimba în lumină; însufleţirea răsăritului se lăsa peste tot, tivea norii cu vişiniu, îi vărga cu dungi roşii şi, înflăcărând adâncimile elipticei soarelui, îi sufla cu aur.

Către fundurile curţii, rămăşiţa de spoiegeală înecăcioasă ce apăsa învelişurile unui lung şir de coteţe se zdruncina şi, coborând tot mai jos, se agăţa de ghimpii scaieţilor sau se înghesuia de-a lungul gardului. Măturată, la urmă, de pe oriunde, ea era sorbită de proaspătul aer al dimineţii, ce-şi câştiga albastra limpezime. Dintre geamurile casei, cele care priveau spre răsărit se sângerau. Cerul, într-acolo, lua foc; dintre nori, izbucneau vâltori galbene şi roşii. Cei a căror înfăţişare se schimbă de la o clipă la alta se tigheleau cu pembe. Dar cei care urcau către culmile cerului şi se lăsau apoi în jos se subţiau până a nu mai fi decât nişte uşoare reţele albe ce se încreţeau pe nemărginirile văzduhului."

Poemul intitulat *Dimineaţa* marchează o fază ulterioară în evoluţia limbajului macedonskian; dacă *Zi de august* era un tablou în care, vorbind figurat, desenul mai avea o funcţie oarecare, cel din *Între coteţe* a topit contururile şi a transformat obiectele în mase de lumini sau de întuneric. Datorită acestui fapt, funcţia verbală – esenţială – se îmbogăţeşte cu noi determinări; scopul utilizării masive şi variate a verbelor rămâne acelaşi: surprinderea stărilor tranzitorii, schiţarea unui peisaj „în devenire".

Din punct de vedere cantitativ, verbele îşi sporesc importanţa: există 63 de sintagme, 70 împreună cu cele având în compunere verbe la modul nepersonal. *Natura* verbelor este mai elocventă: doar foar-

Scanned with OKEN Scanner

te puţine au conţinut semantic relaţional (*începea să, ar fi voit să, vesteau, nu apuca să etc.)* în rest, majoritatea absolută exprimă devenirea şi au un conţinut semantic capabil să genereze tropi. Pentru a măsura distanţa stilistică parcursă, trebuie să evocăm situaţia din urmă cu câteva decenii: „meditaţiile" în proză dinainte de 1848 vedeau în frază exclusiv desfăşurarea logică, iar verbele constituiau doar verigi de legătură între nucleele nominale. Funcţia relaţională nu numai că predomina, dar era, în majoritatea cazurilor, unică. Da le *verbul-instrument* la *verbul-scop* s-a consumat o etapă de evoluţie stilistică.

Ca şi în „poemul" precedent, năvala apocaliptică a zorilor trebuie să evoce gigantismul, prevestitor de cataclism. Din umilul punct geografic în care se află, o mahala bucureşteană, poetul pare că asistă la o geneză ciudată, la momentul în care, după propriile sale cuvinte, „lucrurile începeau să-şi hotărască formele". Impresiei de transformare continuă, de re-naştere a naturii înconjurătoare, îi sunt subordonate toate efectele stilistice, pe care autorul le-a concentrat asupra categoriei verbului.

Spre deosebire de *Zi de august*, mişcarea internă a lucrurilor este accentuată prin punerea tuturor verbelor la imperfect, timpul devenirii. Cu excepţia frazei al cărui unic scop este punerea în temă („...Marghioala, dădaca pe ale cărei mâini *crescuse* de se *făcuse* om..."), simplă paranteză explicativă în raport cu contextul, verbele apar la timpul care pune în legătură prezentul cu trecutul; poemul citat încearcă să se plaseze, abil, între cele două repere.

Zi de august mai avea un vag cadru fix; aici, nici un punct din tablou nu rămâne neschimbat de la un capăt la celălalt al descrierii. Afirmaţiile cuprinse în sintagmele verbale, definitorii pentru fiecare frază, stau la început sub semnul provizoratului.

Ca şi în „poemul" anterior, progresia sensibilă în transformarea limbajului se observă la nivelul metaforelor: un număr de verbe, proporţional mai mare, serveşte la construirea tropilor şi, în special, a metaforelor personificatoare (56 din 63, adică 88,8%). Verbele sunt punctele nodale ale lanţului de tropi, deoarece aceştia se constituie în jurul lor; realitatea banală descrisă de Macedonski apare transfigurată, văzută – pentru a spune astfel – prin vălul difuz al tropilor. Paragraful, inaugurat cu o metonimie cvintuplă („Curtea...începea să cutcurezeze, măcănea, gâgâia, lua auzul, însufleţea împrejurimea"), continuă cu metafore propriu-zise („Pandele găurea negura cu ochiul roşu al ţigării"), apoi se revarsă într-o suită dezlănţuită de metafore personificatoare („Teatrul şi Spitalul Militar pluteau", „Dimineaţa lua în stăpânire marginea de capitală", „însufleţirea răsăritului tivea norii",

Scanned with OKEN Scanner

„rămăşiţa de spoiegeală se agăţa de ghimpii scaieţilor sau se înghesuia de-a lungul gardului" etc.). „Poemul" macedonskian este făcut, parcă, să ilustreze înrudirea de substanţă între personificare şi metaforă; chiar personificările lipsite de strălucire, rezultate ale unui secular proces de metaforizare („geamurile priveau spre răsărit") capătă strălucire nouă.

Dacă primele proze poetice româneşti reprezentau refuzul metaforei (*Meditaţiile* lui Bolliac sunt cea mai elocventă mărturie), tangenţa creaţiei macedonskiene cu proza poetică s-a făcut sub un unghi inedit. Dincolo de aspectul decorativ al „poemelor în proză" din tinereţe, vârsta simbolistă în care trăia poetul i-a alterat limbajul. Anecdota şi punerea în scenă tradiţională sunt anihilate de progresul, în adâncime, al metaforei .

Scrierile din jurul anului 1890 (*Între cotețe* datează, în primă formă, din 1888) merg, până în puncte diferite, în acelaşi sens; metaforizarea este sensibilă mai ales în paginile descriptive, unde prozatorul transformă peisajul în „tablou de gen" contemporan. Cunoscutul poem *O noapte în Sulina* împinge la extrem jocul nuanţelor tranzitorii, atât de dragi poetului:

„...valurile se catifelau cu întunecările liliachii ale unui indigo ce, neîncetat, se posomora. Trandafirii muriră în cer şi pe apă. Crinii argintii îşi deteră sufletele în văzduhurile apusului. Ferestrele palatului se stinseră şi deschiseră guri de beznă asupra mării şi împrejurimilor. Apusul singur mai rămăsese, câtăva vreme, luminos. Nu trecu însă mult şi cerul lua, şi de acea parte, înfăţişarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrânesc şi mor. Secera de diamant a lunei schinteia cu o dulceaţă lăcrămoasă. Dinspre vaporul de război englez *Cocatrix* se tărăgănea duioşia unui cântec, toarsă de voci tinere ce păreau căşi revarsă dorul înstrăinării peste smârcurile Sciţiei ce apuca Dunărea la mijloc şi se prelungeau până la locul unde Darius şi-a aruncat odinioară vestitul pod. Canditaţii de matrozi – nişte tinereţi albe ca un lapte în care ar fi căzut nişte petale de trandafir – îşi legănau notele pe ritmul mişcărilor...

Vântul în vremea aceasta se ascuţea. Nori negri şi sălbatici dau iureş cerului. Într-o clipă stradele rămaseră pustii. Vaiete se smulseră din funiile vaselor ancorate. Marea şi Dunărea răcneau. La miezul nopţii, urgia nu cunoscu margini. Geamurile ferestrelor dârdâiau.

Şi Sulina se surpa într-un întunerec adânc."

Datorită jocului coloristic, *O noapte în Sulina* este, în partea ei finală, *o marină* impresionistă: numai un prozator înzestrat cu simţul culorii putea compune tabloul, grandios şi delicat totodată, al „surpării în întunerec", cu ajutorul îngrămădirii îndrăzneţe de „pete" decise.

Scanned with OKEN Scanner

Masele de culori stau într-o luptă permanentă, ce aparţine, în cele din urmă, tonurilor cenuşiu-întunecate. Deoarece metaforei nu-i convine limbajul diluat, reuşitele macedonskiene există doar acolo unde exprimarea s-a epurat, ajungând la descripţie în sine.

Tabloul din *Între cotețe* rămâne construit tot din tranziţii coloristice; ca şi în pastelul *O noapte în Sulina*, dinamica irezistibilă a evoluţiei se traduce în schimbarea culorilor, de la prima la ultima fază. Vizualismul debordant al poetului a reprezentat un curios argument în favoarea „viziunii parnasiene", care, oricum, nu are nimic a face cu topirea permanentă a nuanţelor din pastelele citate. Culorile nu mai constituie accesorii ale obiectelor, ci valori autonome: zarea nehotărâtă „spălăcea" un petec de cer, petecul de cer „se schimba în brazdă gălbuie, se îmbrăca cu toate răsfrângerile zorilor", în cer „pornea să curgă o Dunăre albă", geamurile „sângerau", cerul „lua foc" etc. Formaţiile verbale destinate să sugereze culori sunt asamblate într-o colecţie antologică.

Poetul încercase, de timpuriu, să studieze sistematic culorile şi să desprindă concluzii generale; ale sale *studii asupra limbei*[1], fixate pe culori, nu au importanţă ştiinţifică, dar atestă, cel puţin, o preocupare. Către epoca senectuţii, intuiţiile de tinereţe se transformă în idei fixe, iar autorul propune pentru *Le calvaire de feu* o receptare „colorată" a textului, după o formulă pe care ne-o sugerează el însuşi[2].

Cât priveşte conştiinţa critică a poetului, ea înregistra activ evoluţia mijloacelor stilistice ale prozatorului. Nu întâmplător obiectele din peisajele macedonskiene nu mai au contururi ferme, ci trăiesc viaţa culorilor ce le compun; în articole critice, autorul făcea subtile consideraţii privind *fondul* şi *forma*: „Fondul nu există prin sine însuşi, ci numai prin alcătuirea de forme ce-l întocmeşte. Dacă s-ar putea nimici această alcătuire de forme, s-ar ajunge la ne-tangibil şi la ne-vizibil... Se poate zice că universul întreg nu este decât un agregat de forme. Asemenea este şi cu ideea. Ea nu se poate manifesta decât ca formă. În afară de forme, ideea nu există."[3]

2. Dacă o „luptă internă" a creat orice proză poetică, la Macedonski ea a opus mentalitatea metaforică şi gustul pentru pitoresc orna-

---

[1] *Studii asupra limbei. Trandafiriu.* în *Literatorul*, an V (1884), nr. 1, p. 12-13.

[2] Pe un exemplar din *Le calvaire de feu*. Macedonski a notat culorile dominante ale fiecărui capitol: I – argintiu, II – aur, III – roz, IV – roşu, V – roşu-grenat, VI – negru absolut, VII – blond şi negru, VIII – versicolor, IX – flacără, X – flacără groaznică, nehotărâtă, XI – roşu până la negru, XII – lumină (indicaţie din august 1912).

[3] *Fondul şi forma*, în *Literatorul*, an. XI (1890), nr. 3, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

mental, vizibil mai ales în poezie. După cum inovaţia „atmosferei" coexistă – în versuri – cu viziunile „parnasiene", adică cu recile arheologii de obiecte strălucitoare, în proza poetului natura este simţită metaforic, în timp ce descrierea de obiecte sau de interioare stă sub semnul metonimiei. Tributul plătit de poet variantelor stilistice tradiţionale este reprezentat tocmai de această viziune metonimică asupra obiectelor materiale. Dualitatea nu caracterizează numai pe Macedonski, în special, deoarece este comună unei întregi generaţii simboliste franceze, crescute în estetismul ornamental *fin de siècle*. Gustul pentru obiectul de artă, pentru preţios şi pentru artificiu se opune substanţial atracţiei metaforice. Tentat rareori de metaforă, Macedonski a frecventat în schimb pe acei simbolişti de mărime medie, care cultivau fronda metonimică elegantă: Rémy de Gourmont, Moréas, Huysmans, Richepin, Henri de Régnier etc. „*Au reste, l'artifice paraissait à Des Esseintes la marque distinctive du génie et de l'homme*"[1] Această frază a lui Huysmans defineşte o perspectivă comună. Ornamentarea interioară devine scopul prim al acestui tip de artă, în fond, extrem de conformistă.

Viziunea metonimică prezidează la alcătuirea colecţiilor macedonskiene; după cum în personalităţi de o reală profunzime gustul pentru pitoresc a coexistat cu tentaţia adâncurilor, „cazul" Macedonski nu apare ieşit din comun. Albert Mockel, prietenul poetului, a cultivat fraza gravă şi caligrafia facilă; Huysmans este şi autorul febrilelor notaţii din poemele în proză, şi arhitectul interioarelor ciudate din *À rebours*. Se va observa că nu am pomenit numele lui Rimbaud, Mallarmé sau Laforgue, adică numele marilor simbolişti, deoarece dubla disponibilitate este specifică „decadenţilor" de valoare medie, care n-au trasat o urmă prea adâncă. Macedonski i-a cunoscut, uneori personal, mai ales pe aceştia; ei ne vorbesc astăzi mai mult ca purtători ai unei stări de spirit decât ca individualităţi.

Definiţia primitivă a *pitorescului* – asociere inedită de termeni îndepărtaţi – îşi găseşte ilustrare în scenele de interior de tipul celei de mai jos:

„Încolo, aşa era peste tot odaia de primire, iar tot la fel se înfăţişa şi cea din uliţa Nemţilor-cu-coadă, cu mica osebire că în pereţii ei se afla un ocol de firide, cu perdele de borangic cusute în mătăsuri şi fluturi, prin crăpătura cărora se zăreau ori ciubuce de iasomie cu mari imamele de chihlimbar înflorate în peruzele, ori mătănii de preţ, călimări de argint de pus în brâu, ia-

[1] *À rebours*. Paris, Charpentier, 1929, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

tagane şi cuţite cu mânerele numai pietre scumpe şi chiar, în una din ele, bătută pe fundul peretelui, o minune de icoană lucrată cu sidef şi adusă de la Ierusalim de cine ştie ce neam al boierului.

În nişte dulapuri cu geamuri scobite în zid, unul în dreapta, altul în stânga uşei, vedeai însă şi cărţi, dar nu pe franţuzie, ci toate legate în piele ca nişte ceasloave şi cu tiparul pe o hârtie scorţoasă de când cu Papură-Vodă...

Cât despre gazete, nu prea se pomenea alta decât *Vestitorul Ţării Româneşti*, dat la lumină de obşte cunoscutul Carcalechi, ce era trântită pe una din sofale şi în care se citea că regele Neapolului a fugit pe un vapor la Gaëta, cetate tare de pe marginea mării, în care s-a închis. Mai dai cu ochii, pe o meşcioară, şi de *Curierul de ambe sexe*, lângă nişte mătănii de chihlimbar. Dar pe masa cea mare dintre cele două paturi, pe o tavă smălţuită cu verde, se desfăşură, cu multă vioiciune de vopseli, intrarea Sultanului în geamie, urmat de vizirul şi de paşalele lui, printre zarfurile de argint ale ceştilor de cafea ce încărcau tava."[1]

Fără îndoială că efortul descriptiv pare purtat în sensul obţinerii unei senzaţii de nemişcare, de abstragere din dinamica normală a timpului. *Casa cu nr. 10* este intenţionat identificată numai prin număr, asemenea etichetei de muzeu care individualizează *un* obiect dintr-o serie anonimă. Salonul surprins aici drept o lume stranie are rolul de a opri, prin amănunte materiale, timpul la un moment absolut arbitrar. Astfel, *metonimia* este reprezentată în toată puritatea ei; o unitate întâmplătoare de spaţiu (casă cu nr. 10 de pe o stradă), fixată la un punct la fel de arbitrar al timpului (epoca de dinaintea revoluţiei). Sensul estetic al metonimiei este cuprins tocmai în asocierea intenţionată cu elemente imposibil de întâlnit, în mod normal, împreună. *Casa cu nr. 10* este materializarea a două serii incidente într-un singur punct.

Impresia de izolare şi de unicitate – specifică asocierii metonimice – este sugerată prin mai multe detalii stilistice: *fraza* devine construită după principiul asamblării de fragmente egale ca întindere; ea curge domoală, în unităţi lesne detaşabile după sens, cu aceeaşi funcţie sintactică. Pentru a evidenţia gruparea simetrică a elementului esenţial, adică a numelui, primul paragraf se poate transcrie astfel:

„Un ocol de firide cu perdele...	3 subst.
de borangic, cusute în mătăsuri şi fluturi	3 subst.
prin crăpătura cărora se zăreau ori ciubuce de iasomie	3 subst.

[1] *Casa cu nr. 10*, în Macedonski, *Opere*, vol. VI, Ed. A. Marino – Elisabeta Brâncuş, Buc., Ed. Minerva, 1973, p. 133-134.

Scanned with OKEN Scanner

cu mari imamele de chihlimbar înflorate în peruzele — 3 subst.
ori mătănii de preţ, călimări de argint de pus în brâu — 3 subst.
iatagane şi cuţite cu mânerele numai pietre scumpe — 4 subst.
(şi, chiar în una din ele bătută pe fundul peretelui),
o minune de icoană lucrată cu sidef şi adusă de la
Ierusalim". — 3 subst.

Relaţia de juxtapunere asociază aici obiecte disparate, turnate însă în măsuri sintactice egale. Piesele par izolate între ele, în „firide" reale şi simbolice, care compun împreună tabloul armonios al unui muzeu de epocă. Comparaţia cu ceea ce se află la dreapta şi la stânga pune în valoare fiecare obiect, altfel anodin.

– *Lexicul* este lustruit delicat, cu patină arhaică dulce, fără stridenţe, orientat în urmă cu o generaţie. Această pagină prăfuită şi – în felul ei – savantă închide o epocă nu numai prin obiectele concrete semnalate, ci şi prin termenii aleşi cu care acestea sunt numite. Observaţia mai veche a lui Tudor Vianu despre utilizarea progresivă a lexicului arhaic de către Macedonski, pe măsura avansării în timp, îşi păstrează întreaga actualitate pentru schiţa *Casa cu nr. 10*[1]. Dacă substanţa şi natura obiectelor recheamă ambianţa muzeală (*ocol de firide, ciubuce de iasomie, imomele de chihlimbar, iatagane, ceasloave, zarfuri de argint* etc.), amănuntele care fixează timpul sunt etalate cu gust parodic. Detaliile privind articolele din *Vestitorul Ţării Româneşti* – accidentul şi banalitatea însăşi – materializează, însă, metonimia: apropierea fortuită până la incongruenţă. Vestea despre fuga regelui Neapolului la Gaëta, imaginea intrării sultanului în geamie trăiesc prin unicatul lor, salvate din neant de hazardul victorios. Principiul alăturării *aparent* fortuite se dovedeşte capabil să creeze atmosfera.

– Jocului coloristic i s-a aplicat o discreţie de bun-gust, dar, chiar la acest nivel miniatural, apetenţa pentru concret a rămas întreagă; terminologia uneşte în chip fericit substanţa cu culoarea: *chihlimbar* – galben, *peruzele* – albastru, *icoana* – argintiu, *lucrată în sidef* – alb-violet. Plasarea, în finalul enumerării, a acestei *pièce-vedette* din colecţie denotă estetul versat.

Ideea metonimiei capătă o la fel de pură reprezentare în prima variantă a *Palatului fermecat*, infinit superioară celei publicate de Tudor Vianu în volumul III al ediţiei de *Opere*. Fiecare obiect al apartamentului imaginar este ales după dublul imperativ enunţat mai sus, acel al întâlnirii de axe spaţial temporale cât mai variate şi al ală-

[1] T. Vianu, *Introducere*, la *Opere*, III, Buc., Edit. Fundaţiilor, 1944, p. XLIX.

Scanned with OKEN Scanner

turării, în serie bizară, a imaginilor. Oglinda miraculoasă – invenție macedonskiană esențială, poate reflex îndepărtat al legendei care a însoțit acest obiect în romantismul tardiv și în simbolism – este, stilistic, cea mai perfecționată declanșatoare de metonimii:

„...și în fiecare zi se succedau în acea oglindă tablouri noi, așa că cei cărora le-ar fi fost dat să locuiască în salonașul meu vreo câteva zile ar fi putut să vadă, pe rând, pe Iisus Hristos urcând la calvar și doborât de subt greutatea crucei, pe Neron încoronându-și fruntea cu roze și dând ordin să se ardă Roma, pe Napoleon I încremenit și el și calul său în momentul dezastruosului sfârșit de la Waterloo, pe lord Byron la picioarele marchizei Guiccioli, pe Alexandru cel Mare expirând la Babylon, pe Cezar ascunzându-și fața în momentul când strigă: «Și tu, Brutus», și pe o mulțime de alți eroi celebri. Iar dacă ar fi privit în oglindă la aprinderea celor patruzeci de lumânări ce-mi inundează salonașul de lumină în fiecare seară, ai fi putut să asiști la defilarea tuturor amorurilor celebre, antice sau moderne, formele lor poetice sau prozaice, musculoase sau eterate. Catilina în mijlocul orgiilor, Neron în mijlocul desfrâului, Cleopatra în mijlocul banchetelor, Sextus Pompeiu, frumosul pirat, ce-și încărca nava cu pânze de purpură întinse pe cordele de argint în mijlocul amorurilor, Ludovic al XIV-lea în mijlocul plăcerii de a intra noaptea pe fereastra unei mansarde la domnițoara de La Valière, Ludovic al XVI-lea în mijlocul huiduielii poporului ce-l duce la eșafod și, în fine, Francesca de Rimini în mijlocul întreruperii citirii ce-i facea gentilul său scutier."[1]

„Oglinda fermecată" din proza lui D. Anghel apare prefigurată aici, dar investită cu o funcție diferită. Ordinea tablourilor – legate tematic, despărțite prin spațiu și timp – este contrastantă și evocă istoria umanității pe latura ei spectaculară. Deși, în aparență, contrastul este studiat și brutal („Iisus Hristos urcând la calvar și doborât subt greutatea crucei, pe Neron încoronându-și fruntea cu roze..."), el se estompează finalmente în litografie.

Însăși ideea unei asemenea „defilări" de celebrități tip Larousse nu putea lua naștere decât în atmosfera pur asociativă ce scălda interiorul macedonskian; metonimia în stare pură – reprezentată de imagini cu valoare exclusiv contextuală – pune acut în lumină însuși principiul scenelor de interior.

Estetismul simbolist al autorului *Palatului fermecat* apare insuficient explicat dacă nu remarcăm că, pentru el, izolarea muzeală în colecții reprezintă însăși definiția *artei*. Desigur, o definiție superfi-

[1] *Palatul fermecat* în *Literatorul*. an. II (1881), nr. 4 (aprilie) p. 639.

Scanned with OKEN Scanner

cială, în acord cu viziunea fraţilor Goncourt, de la care ar fi luat poetul estetismul bric-à-brac. („Întâlnim, mai curând, viziunea estetică a fraţilor Goncourt, specializaţi în «japonezerii» şi bibelouri rococo", spune Adrian Marino[1]); astfel, în multe situaţii din proza artistică, arta pare a fi, pentru Macedonski, scoaterea din timpul obişnuit şi plasarea într-un timp ideal, construit după propria sa sistemă. Prezumţia estetică naivă a autorului român fortifică un estetism primitiv, dar lesne detectabil în cele mai neînsemnate gesturi. Într-un fragment de proză, există chiar mărturii cvasi-teoretice ale unui asemenea punct de vedere: bucata *Soare şi grâu*, scrisă în jurul anului 1900, adică la zenitul carierei de prozator, notează momentul fericit al unui popas neprevăzut în mijlocul naturii. După o relatare la persoana a III-a, în stil leneş şi domolit, finalul aduce definirea „momentului perfect" pe care-l trăiseră cu toţii, dar pe care numai artistul îl poate izola şi ridica în cerul artei:

„Târâş-grăpiş, călătorii ajunseră în sat, se deteră jos şi maseră peste noapte acolo.

Dar aurul ce se ştersese de pe holdele de grâu odată cu asfinţitul soarelui nu se ştersese din amintirea lor.

Şi unul din ei măcină din grâul prin care trecuseră şi îl amestecă cu soarele dusei zile, ca să facă şi din unul şi din altul o *pâine a neuitării spre a se hrăni şi alţii cu ea.*" (s.n.).

În lumina celor spuse până acum, problema eventualelor influenţe asupra prozei macedonskiene se rezolvă de la sine: spirit neliniştit, autorul a început reînnoirea limbajului poetic plecând de la *atmosfera* stilistică simbolistă, adică asimilând viziunea proprie finelor secolului trecut. Aşa cum vom vedea şi cu alte ocazii, „simbolismul" şi „parnasianismul" s-au unit într-o sinteză decadentă specific autohtonă.

Dintre numeroasele grupări de poeţi în proză ce-şi disputau teritoriul literelor franceze în epocă, nu încape îndoială că simpatia autorului nostru se îndrepta instinctiv către cea a esteţilor clasicizanţi. În linia romanticului timpuriu Maurice de Guérin şi profesând un cult egal pentru antichitate, autori de poeme în proză ca Moréas sau Henri de Régnier puteau fi în chip natural tutori spirituali. Afirmaţia nu o facem privind doar aparatul mitologic, prezent uneori în proza macedonskiană; avem mai ales în vedere capacitatea prozatorului de a do-

[1] *Opera lui Al. Macedonski*, ed. cit., p. 202.

Scanned with OKEN Scanner

mina cu autoritate fraza, de a impune coerenţă elanului dyonisiac. Chiar şi pasiunile din *Le calvaire de feu* rămân perfect construite, exerciţiu vizibil al unui *poëta faber*. *Frumosul, Idealul* nu sunt pentru poet simple ornamente, ci aspiraţie profundă şi reală. Circumspecţia scriitorului în privinţa inovaţiilor de ultimă oră, puţin scoasă în relief până la ultimele contribuţii ale lui A. Marino, are şi semnificaţii mai adânci.

Privită, prin urmare, de la mare înălţime, sinuoasa evoluţie a scriitorului pare – totuşi – ferm orientată către zonele luminoase ale simbolismului şi estetismului academizant. Fronda literară – ocazionată deseori de circumstanţe excepţionale, cum ar fi ostracizarea socială – este numai episodică, deoarece, după fiecare criză, autorul îşi regăseşte ritmul. Dacă am amintit pe Moréas, numele său poate căpăta valoarea unui simbol de carieră literară, care este şi cea a lui Macedonski. După 1895, dată la care unele din marile proze erau deja scrise, nostalgiile prozatorului au ca obiect un vag ţărm mediteranean. Atmosfera devine înrudită cu cea a scrierilor lui Rémy de Gourmont (cel din *Lettres d'un satyre*, îndeosebi); poetul rosteşte cu din ce în ce mai mare simpatie numele lui Laurent de Tailhade: poemul acestuia *Terre latine*, perfect consonant cu viziunea macedonskiană, datează din 1897. În fine, maniera de a cadenţa fraza relevă indubitabile ecouri din Moréas, mai precis din poemele în proză de genul celui intitulat *Saulx-Les-Ararteux*.[1]

Eşecul luxuriant al ultimei etape îl constituie, aşa cum am arătat, „marea epopee" *Thalassa*, îngrămădire personală de locuri comune ale simbolismului sudic şi verbios. S-au sugerat apropieri de D'Annunzio; chiar dacă ele sunt verosimile, nu le putem ignora şi pe cele de zonă franceză, bunăoară pe cele din autorul citat deja, Laurent de Tailhade. Ne gândim în special, la ciclul de proze intitulat *Paysages*, în care regăsim toată fervoarea naturii dement-sexuale din „romanul" scriitorului român.[2]

Orice operă sau autor străin am invoca, ei au numai valoare de reper: plasată chiar în context european, proza autorului nostru păstrează o individualitate distinctă, deoarece are zone de interferenţă numeroase şi vizibile, însă, în acelaşi timp, un nucleu secret, nerepetabil.

Analizând cele două dominante ale descripţiei macedonskiene – metaforizarea limbajului şi gustul pentru ornamental estetizant –, am numit hotarele între care se desfăşoară proza poetică a scriitorului

---

[1] În *Oeuvres en prose*, Paris, Librairie Valois, 1927.

[2] Datează din 1896-1897; vezi *Poèmes élégiaques*. Paris, Mercure de France, 1913.

Scanned with OKEN Scanner

român. Autor de tranziţie, Macedonski a avut şansa de a vedea că învăţătura sa dă roade; fără a atinge poemul în proză cu mijloacele marii arte, poetul i-a pregătit instalarea în literatura română. Conflictul prozodic specific între estetul superficial şi simbolistul intuitiv s-a tradus într-o proză poetică neunitară, divizată în două direcţii. Atunci când descrie natura, Macedonski are pornirea de a privi lumea frământată metaforic; atunci când redevine poet de interior, reintră în caligrafia gracilă şi în jocul fără urmări cu substanţele şi culorile. Instalat în estetism mediocru, are permanent tentaţia adâncului metaforic. Criza stilistică, a cărei mărturie stă proza sa, este criza limbajului prozastic, ce nu a devenit încă total metaforic şi luptă cu fantasmele trecutului.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VI

POEMUL ÎN PROZĂ AL LUI ŞTEFAN PETICĂ

Prin Ştefan Petică – autor ce încheie simbolic veacul trecut şi proiectează o lumină semnificativă asupra celui următor – poemul în proză devine *formă constituită*. El ia naştere, treptat, din reducerea ca dimensiuni a bucăţii de proză, din epurarea ei de reziduuri concrete, din tratarea cu mijloacele poeziei. Lungi ani de gazetărie silită i-au impus autorului o nouă formă literară, care păstrând dimensiunile şi caracterul „impromptu" al articolului, se ridică din masa amorfă a faptului diurn. Dacă poetul a purtat voios şi cu ostentaţie aureola de „decadent", el a încercat în schimb să găsească o justificare creatoare acestei etichete, contribuind esenţial la fertila „decadenţă" a prozei noastre poetice din ultimii ani ai secolului trecut.

Tânărul provincial descindea la vârsta de 20 de ani în Capitală (1897); spiritual, era înrudit cu acea familie de întreprinzători juvenili care a afluat spre Paris timp de un secol, aducând, o dată cu melancoliile natale, dorinţa de afirmare literară. În Franţa, romantismul şi simbolismul datorează imens exodului provincial; la noi, destinul lui Petică, boem prin definiţie, urmează aceeaşi traiectorie–tip.

Tânărul poet face timp de doi ani ziaristică militantă înainte de a se consacra unei subtile *écriture d'art;* el avea o notabilă cultură literară şi filozofică – lacunară, desigur, dar fără măsură comună cu a celor din generaţia sa. Este sigur că Petică, instinctiv snob în sensul bun al cuvântului, era la curent cu evenimente literare şi artistice din Europa nu numai din dorinţa de a epata, ci şi din necesitatea de a răspunde chemării interioare. Chiar dacă contemporanii au fost frapaţi de aspectul pur senzaţional al informaţiei sale (Ilarie Chendi însuşi concedea că „dintre modernii noştri, el avea cea mai solidă cultură... Cetise multă literatură mai nouă, franceză şi italiană, şi m-a uimit cât de bine cunoştea pe tinerii germani, dintre care îşi alesese ca model pe cei eterişti, pe Hugo von Hoffmannsthal şi pe Stefan George"[1]), este cert că lecturile realizate în ritm galopant acţionaseră ca un ferment activ.

În paginile lui Petică apar pentru prima oară spontan asociate numele lui Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, dar şi cele ale

[1] Revista *Freamătul*, nr. triplu, an II (1912), nr. 1-3 (ian.-martie), închinat lui Petică.

Scanned with OKEN Scanner

lui Wagner, Stefan George[1], Oscar Wilde, Verhaeren, Gide, Francis Jammes; sub pana lui, numele lui Lamartine, idol al generației precedente, provoacă caracterizarea de „poet îndoielnic, strigător de locuri comune, propovăduitor de adevăruri banale și de frumuseți ieftine"[2], cel al lui Coppée – „cromolitografiile tristului domn Coppée". Literatura română însăși este judecată cu o luciditate absolut surprinzătoare: sunt semnalate meritele ignorate ale lui Bolintineanu, se impune poezia lui Macedonski, comparabilă cu cea a lui Eminescu, este pusă la locul ei critica verbioasă a lui Gherea, va fi apreciat obiectiv și detașat Maiorescu însuși, aflat atunci la zenitul evoluției sale. În perspectiva timpului fiecare dintre afirmațiile lui Petică pare călăuzită de bun-gust și nu are nimic scandalos: la scara anului 1900, ele erau însă cu totul șocante. Stofa excepțională a gânditorului literar se dovedește de calitatea celei a poetului.

Poemele în proză ale lui Petică, scrise într-un interval scurt, datează din anii 1899–1900. Deși semne prevestitoare – sub forma unor exerciții intermediare – existaseră încă din epoca intensei publicistici politice a anilor 1897–1899 (pagini izolate în cotidianul *Lumea nouă* despre mirifica *Țară a portocalilor*; despre *Mândria de hidalgo* etc.), poemul în proză constituit deplin apare abia în 1899. Nașterea lui corespunde unei epoci de maximă efervescență intelectuală și de acută „luptă a formelor"; sunt anii în care poetul continuă să facă ziaristică industrioasă, dar scrie paralel *Solii păcii* și *Prietenii poporului*, începe publicarea (în *Literatorul* și, apoi, în *România jună*) a primelor poezii cu adevărat reprezentative sudate ulterior în ciclul *Fecioara în alb*. Grupajul compact al poemelor sale în proză (suita *Tecuciul depărtat* apare în *Antisemitul* din 11 noiembrie 1899; celelalte poeme, în *România jună* din 1900) se plasează exact în acești doi ani și atestă un efort generic distinctiv: încă o dovadă că specia novatoare a poemului în proză s-a definit prin comparație.

Nu întâmplător aceeași perioadă înseamnă, în evoluția intelectuală a scriitorului român, atât cât poate fi ea trasată, o decisivă influență franceză. Interesul acordat literaturii care, la acea dată, prezenta cel mai impunător florilegiu de „poeți în proză" depășește nivelul criticii comprehensive și ajunge la cel al contactelor directe. Petică propunea revistei, pe atunci prestigioase, *Mercure de France*, colaborarea cu o rubrică permanentă despre literatura română; răspunsul afirmativ al

---

[1] *Poezia nouă*, în *Opere*, ed. N. Davidescu, Buc., Edit. Fundațiilor, 1938, p. 367-375.

[2] Păstrată în Bibl. Acad., ms. 1659, fila 76-77.

Scanned with OKEN Scanner

redacției este consemnat sub forma unei scrisori de răspuns, din 11 aprilie 1900, iar colaborarea trebuia să înceapă în toamna aceluiași an. Înălțarea fermă în estetism post-ruskian se realizează tocmai în epoca 1900: orice pagină scrisă de Petică după această dată poartă marca gândirii evoluate.

În epocă cititorii și critica au fost cu deosebire sensibili la noutatea tematică pe care o afișau compozițiile autorului: atmosfera „decadentă" de factură citadină, irizarea mistică, invaziunea visului. Decorul atât de strălucitor și inedit făcea ca inovația fundamentală să treacă pe planul al doilea. La 1900, suntem încă – din punct de vedere literar – în plină perioadă a fabulei și a aprecierii cantitative. Poemul în proză se arată încă departe de a fi prețuit integral chiar în cercurile literare cele mai evoluate: în ierarhia macedonskiană a genurilor, pe care tânărul neofit jurase de curând, poezia formează vârful piramidei, și a te consacra Artei înseamnă, în primul rând, a sluji versul. De aceea, marile poeme în proză ale lui Petică au aspectul unui ostrov baroc, complet izolat. Rubrica *Între luptă și vis* din *România jună*, care adăpostește majoritatea poemelor în proză gândite ca atare, este extraordinar de unitară: idealul purității originare, privit din diferite unghiuri, nu pierde niciodată din elevație. Poemul lui Petică relevă un ideal aproape platonic de frumusețe, inalterabil și dincolo de timp.

Indiferent dacă poemul elogiază mările sudului evocate de o romanță (*Cântec vechi*), dacă se afundă în edenul floral simbolist (*Liliacul*), dacă surprinde magia implicită a unui oraș pustiit de vară (*Nopțile de legende*) sau înalță muzica sentimentală (*Gavota depărtată*), sensul fundamental nu este greu de urmărit sub toate transfigurările ocazionale: lirica în proză a lui Petică împarte existența într-o zonă *terestră* și într-o zonă *elevată*. Zonei elevate îi corespund toate locurile comune ale simbolismului decorativ (biserica gotică, muzica difuză, parcul misterios, orașul estompat în ceață); în fiecare dintre cazuri, relația bipolară ideal-real se menține obligatoriu. Sub indiferent ce arpegii melodice, motivul unic al poemelor este ușor recognoscibil.

Opera de care ne ocupăm a stat, de la început, sub semnul exercițiului prețios: caracterizarea nu are nici o notă peiorativă; starea de spirit a estetismului extrem, căruia i se atașează Petică, înglobează prețiozitatea ca pe o componentă aproape obligatorie. În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu observă „aplecarea către comparația artificioasă", și că, „artificiozitatea imaginilor lui Petică este manifestarea conștiinței de estet, urmărită de senzația de artă"[1]. Estetismul,

[1] T. Vianu, *op. cit.*, II, Buc., E.P.L., p. 75 -76.

Scanned with OKEN Scanner

încă intuitiv, „falsifică" pentru scriitorul român raportul dintre om şi lume: obiectele căzute sub simţuri devin întotdeauna simboluri ale unei existenţe ideale. Detaliile concrete sunt privite drept simboluri care maschează sau explică lumea ideilor.

Tânărul discipol macedonskian face un pas hotărât mai departe pe calea sugerată de maestru: adept al estetismului *à outrance*, pentru el nu mai există senzaţii transcrise direct. Fiecare detaliu material, filtrat printr-o prismă sofisticată, revine în pagină „alterat" profund. La Macedonski, mare abulic şi descriptiv, simplitatea lucrurilor din jur mai păstra prezenţa frustă, sprijinită pe un temperament senzorial. La Petică, obiectele şi-au pierdut însă contururile materiale şi s-au transformat în „sunete, parfumuri şi culori". Dacă Macedonski punea bazele decorului simbolist, ardentul său discipol trecea în întregime dincolo de linia ce despărţea în proză *noul* de *vechi*.

Cum s-a cristalizat, în conştiinţa poetului român, această viziune a estetismului total? Nu încape îndoială că, fără să fie vorba de vreo influenţă perceptibilă direct, scriitorul român şi-a compus o viziune proprie din trăirea atmosferei generale de la finele secolului trecut. Lecturile sale aduc în discuţii nume care reprezentau, la 1900, punctul maxim al avangardei de bună calitate: Maeterlinck, Hugo von Hoffmansthal, Mallarmé. Ele cad pe un teren, desigur, fertil, dar insuficient cultivat. În mintea tânărului de nici 20 de ani, poeziile celor de mai sus creau o veritabilă mistică unitară. Instinctiv, din mulţimea tentantă a paginilor citite, autodidactul degajă numai nota comună, sesizează numai pornirea fundamentală.

Căutând poeme realmente conforme spiritului tutelar, găsim extrem de puţine, dar ele apar remarcabile ca valoare în raport cu poemul în proză contemporan; sunt cele ale căror fraze „plutesc" destins, dincolo de concret, între terestru şi oniric. Fără detalii personale, fără fabulă, fără referinţe stringente – aceste „poeme-excepţie" rotunjesc şi dau coerenţă ambiguităţii formulării.

O paranteză devine necesară: dacă Petică a desprins, din spiritul epocii, această viziune ornamentală şi sugestivă a artei, rămâne să lămurim „pre-rafaelismul" său, de care s-a făcut un caz deosebit. Reţinându-se sensul literar al unor formulări din studiul *Estetismul lui Ruskin*, s-a crezut că Petică ar reprezenta, în literatura noastră, direcţia estetică pre-rafaelită. Dacă este vorba de poezie sau de concepţiile sale teoretice (atât cât poate fi dedus un sistem coerent din articolele lui Petică), lucrul ar putea fi discutat; aplicat însă la proză, pre-rafaelismul lui Petică se dovedeşte a fi o iluzie, pentru simplu motiv că aici el a îmbrăţişat decis estetismul post-ruskinian. Orice s-ar

Scanned with OKEN Scanner

spune, afinităţile reale ale *prozatorului* se îndreaptă mai mult către generaţia ulterioară a lui Ruskin, chiar spre Oscar Wilde, autor condamnat însă, în termeni teoretici, pentru „trădare" faţă de spiritul „maestrului"[1].

Conform marelui estetician englez, tot ceea ce s-a creat, în numele ornamentului, după Renaştere, poartă semnul decadenţei. Se opune pre-rafaelismului oricine „pune mai mult preţ pe exerciţiu decât pe concepţie, pe frumuseţe mai mult decât pe adevăr"[2]. Chemarea ruskiană „după natură, şi numai după natură" i-a rămas funciarmente străină lui Petică. Se poate cu greu imagina ceva mai îndepărtat de acest principiu decât proza sa de artă – exerciţiu stilistic provenit din capacitatea asociativă – caligrafie preţioasă de aliteraţii. Cât priveşte îndemnul de a imita natura, autorul român nu face, în cea mai mare parte a prozei sale, decât să se refere la experienţa artistică anterioară: scheletul imagistic al operelor de care ne ocupăm îl constituie aluzia de artă.

Dacă detalii gotice pur ornamentale survin în unele pagini, este vorba cel mult de un ecou asociativ cu opera autorului *Elogiului goticului*[3]; poetul român n-a pătruns în orice caz, spiritul acestei din urmă opere. Prozele pe care le studiem aici păcătuiesc tocmai printr-un exces de complicare şi nu acceptă ca natura să vibreze direct: *cerul, pădurea, noaptea* provoacă o suită de imagini pietrificate.

Chiar şi în domeniul acţiunii general-culturale, Petică a fost numai un adept momentan al pre-rafaelismului: destinul vieţii sale, întretăiat de frecventele inserturi combatante, simpatia iniţială pentru mişcarea socialistă ne aduc în minte, mai degrabă, numele lui William Morris. Ca şi pentru acesta, societatea contemporană nu mai poate oferi nimic, deoarece s-a înfeudat „prozei"; ca şi pentru acesta, *idealul* se opune modernizării materiale[4]. În concluzie, visul pre-rafaelit şi ruskinian a rămas la Petică vag înglobat construcţiei moderniste. O privire cronologică lucidă poate aprecia din ce cauză o direcţie strict pre-rafaelită era, în condiţiile literaturii noastre, cel puţin riscantă: reacţia de întoarcere la simplitatea iniţială pare deplasată într-o literatură căreia simplitatea era singurul lucru ce-i lipsea.

Numele şi nostalgia lui Ruskin străbat totuşi multe dintre paginile scrise de autorul nostru; contactul cu pre-rafaelismul n-a fost inutil.

---

[1] *Poezia nouă*, în *Opere*, ed. cit., p. 371.

[2] *Pre-rafaelismul. A patra conferinţă*, ţinută la 18 nov. 1853.

[3] *Poezia nouă*, în *Opere*, ed. cit., p. 371. *Elogiul goticului*, două conferinţe din 1 şi 4 nov. 1853.

[4] *Poezia nouă*, în *Opere*, ed. cit., p. 371. Mai ales volumul *Hopes and Fears of Art*. London, 1889.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă vrem să descoperim, cu orice preţ, o marcă ruskiniană, o putem surprinde cel mult în delicateţea fastuoasă cu care sunt apropiate monumentele de artă: Biserica Stavropoleos, bijuterie arhitecturală, răsare desprinsă din întreaga istorie a artei răsăritene şi prilejuieşte un excurs uneori obositor, dar de sursă certă[1]. Din când în când, însuşi numele lui Ruskin este adus prin asocieri îndepărtate: în unele momente, fraza lui Petică vibrează pios („şi îţi vorbeşte aşa de bine acest suflet, încât Veneţia îşi spune tot trecutul său de glorie maritimă numai prin pietrele sale de care se înamorase Ruskin")[2].

Din simbolismul parnasian al lui Baudelaire, din idealismul metafizic al germanilor „eterici", din ermetismul mallarméan şi din simbolismul armonic al lui Verlaine sau Laforgue, poetul român a luat datele unui modernism personal, care aplică propriei sensibilităţi descoperirile literaturii epocii.

În spiritul unui estetism cam primitiv, dar perfect consonant melodiilor *fin de siècle*, preţiozitatea prozei este, pentru Petică, primul semn al reînnoirii. Profesiile sale de credinţă ruskiniene sau atacurile contra lui Oscar Wilde relevă mai mult o aspiraţie ideală decât o realitate de text. În concepţia lui Petică, momentul numit arbitrar *decadenţă* este, de fapt, începutul unei Renaşteri şi semnifică intrarea culturii româneşti în era modernă. Aprecierea scriitorului cu privire la secolul al XIX-lea românesc poate părea severă, dar ea nu rezultă decât dintr-o luciditate extremă. Remarcând penuria gândirii filozofice la noi, Petică ne luminează prin această frază: „cugetarea românească n-a avut niciodată o existenţă de sine stătătoare. În scurta vreme care a trecut de la afirmarea sa romantică şi până acum, ea a fost pururea înrâurită de categoriile intelectuale făurite în străinătate."[3] Pentru el, cugetarea românească începe la 1830, iar senzaţia că se află pe pragul unei noi ere este deosebit de acută.

Cuvântul *decadentism* apare la autorul nostru cu denotaţii profund diferite de cele oficiale, deoarece grija pentru latura strict formală a unei opere înseamnă, la el, grija pentru însăşi esenţa artei. Că lucrurile stau într-adevăr aşa se poate vedea din mărturisirile revelatorii cuprinse în manuscrisele poetului – inepuizabilă mină de detalii semnificative, asupra căreia atrăseseră de multă vreme atenţia paginile comemorative ale lui Perpessicius[4]. Ca şi în manuscrisele emine-

[1] *Stavropoleos*, în *Opere*, ed. cit., p. 376-381.

[2] *Bucureştiul artistic*, în *România ilustrată*, an. I (1901), nr. 3 (15 febr.), p. 36.

[3] *Metoda în istoria filozofiei*, în *România ilustrată*, an. II (1901), nr. 1 (dec.), p. 9.

[4] *Şt. Petică în lumina noilor manuscrise*, în *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor*, Buc., E.S.P.L.A., 1957.

Scanned with OKEN Scanner

sciene de epocă vieneză sau berlineză, o simplă notă febrilă, aruncată pe pagină, trădează efervescenţa spirituală şi traduce direct gândirea.

„Semne de decadenţă?" – se întreabă, cu sinceră nelinişte, scriitorul, pentru a-şi răspunde: „Psihologie morbidă? Logică morbidă? Negarozitate şi misticism, sau conştiinţă nouă? Este cu neputinţă ca o întreagă epocă să greşească, deci nu caz morbid, ci conştiinţă nouă. Prin ce se caracterizează, căci învinuirile nu precizează nimic? Prin *des écarts* ale cugetării, prin complexitate"[1].

Avangarda veritabilă îmbracă, prin urmare, semnificaţie pozitivă; nostalgia rămâne una singură: aceea de a fi în restrânsul grup european al inovatorilor.

Pagini izolate din notele sale intime ne permit să precizăm caracterul *conştient* al inovaţiilor formale din proza lirică: în acest veritabil jurnal neoficial al certitudinilor şi îndoielilor, momentul 1900 pare a fi acela în care mutaţia esenţială operată de estetism devine vizibilă. Iată o mostră de judecare a operei literare:

„Tolstoi e mare ca artist (nu ca moralist etc.)... Mi-aduc aminte că, pe timpul când am citit *Sonata Kreutzer* întâia oară, eram tânăr şi cu interes urmăream să văd ce dezlegare propune autorul. Acum nu mai caut. Ca *tehnică*, Tolstoi nu are intrigă, ci, ca şi Flaubert, scoate frumosul din simplitate"; iar ceva mai departe: „compară cu teoria tehnicei lui Spielhagen"[2].

Pe aceeaşi filă manuscrisă sunt indicate cărţile lui Spielhagen *Beitrage zur Theorie und Technik des Romans* şi a lui G. Freytag (*Die Technik des Dramas*). Într-o hârtie din aceeaşi perioadă, găsim însemnată cartea lui Abraham Levy, *Philosophie der Form*[3]. Pentru a înţelege de ce aceste nume capătă rezonanţă specială în contextul apariţiei poemului în proză, trebuie să observăm că Petică era, cât de cât la curent cu vederile teoreticienilor germani asupra formei. Morfologia germană făcea, prin cărţi de tipul celei a lui Spielhagen sau Freytag, primii paşi în explicarea evoluţiei genurilor pe alte coordonate decât tradiţionalele „subiect" şi „temă". Studiul lui Freytag este cel al evoluţiei structurii dramatice. Însăşi *ideea de structură* pare acreditată de gândirea germană din ultimele două decenii ale secolului trecut. În vecinătatea acestor gânditori, Petică îşi însuşea o altă imagine asupra magicului cuvânt *formă*. De aceea, atunci când într-un alt loc,

[1] Bibl. Acad., ms. 1657, fila 172.
[2] Bibl. Acad., ms. 1657, fila 92.
[3] Bibl. Acad., ms. 1657, fila 348.

Scanned with OKEN Scanner

își fixează lapidar și programatic scopul prin cuvintele: „Dezvoltarea necesară a idealului prin revoluționarea formelor anterioare”[1] – afirmația este a unui creator conștient de ceea ce înseamnă efortul pentru construirea unei noi specii.

1. *Desprinderea poemului în proză.* Ziaristica semi-literară și poemul în proză, cultivate concomitent de poet, oferă un exemplu instructiv de naștere, sub ochii noștri, a speciei care ne interesează.

Deși a făcut toată viața gazetărie militantă, autorul de poeme în proză n-a fost niciodată obnubilat: încă din paginile cotidianului socialist *Lumea nouă*, problemele politice erau tratate dezinvolt liric, iar faptele concrete deveneau simple pretexte pentru paranteze literare. Anii 1897-1898 sunt cei ai unei generații lente și chinuitoare. Deși linia evoluției spre zona pur estetică este sinuoasă, cu reveniri și reveniri ocazionale, mișcarea fundamentală ascendentă devine în cele din urmă perceptibilă: prozele scurte din acești ani arată că articolele de ziar semnate *Șt. Petică* (sau cu diverse pseudonime) își reduc dimensiunile, tintesc spre gestul literar desprins dintr-o situație ocazională, câștigă în lirism. Unele bucăți de acest fel sunt de-a dreptul amuzante: o primă jumătate – veritabil poem în proză construit aproape după toate regulile genului – este urmată de a doua jumătate, banal reportaj politic, aflat cu pagina precedentă în contrast comic involuntar (*Când viorile tăcură*)[2]:

„Vi s-a întâmplat vreodată s-ascultați într-o seară de vară sunetele zglobii ale unor viori care însuflețesc o petrecere veselă? Ele – sunetele, nu viorile – se înalță libere, se amestecă unele cu altele și se întrec cari în de cari, îndemnate de propria lor viață.

Dar vine un moment în care tonul plin și dominător scade și acordul se rumpe. Adesea, un cântăreț care nu și-a potolit încă focul mai cearcă să dea suflet serbărei cântând înainte. Dar e în zadar; când toate viorile au tăcut, un entuziast singuratic nu mai poate face să învie voioșia de la început.

Impresia de sfârșit ostenit de serbare am avut-o ieri la Senat” (!) etc., etc.

O dată cu mijlocul anului 1898, evoluția devine din ce în ce mai sensibilă: virajul către artă este irezistibil. *Țara portocalilor*[3] trebuia să fie descrierea unei greve din Italia; ea devine transcrierea unui vis mediteranean. Soarta țăranilor – privită agitatoric cu un an mai îna-

[1] Bibl. Acad., ms. 1659, fila 15.

[2] *Lumea nouă*, an. IV (1898), nr. 1137 (3 mai).

[3] *Ibidem*, an IV (1898), nr. 1165 (11 iunie).

Scanned with OKEN Scanner

inte – ajunge pretext pentru comentarea subtilă, în spirit deja pre-rafaelit, a unui tablou de Hans Holbein (*Un tablou*)[1]. Condiția de proletar intelectual, până atunci prilej de sarcasme, poate fi privită acum cu un umor detașat (*Demonul*)[2], în timp ce vederea Bucureștilor vara, în afara considerațiilor edilitare, prilejuiește tabloul de coșmar, intens și fantastic, din *Amiazi*[3]. Insulele de artă devin tot mai numeroase în oceanul amorf al publicisticii.

Pentru a examina îndeaproape condiția acestor „pre-poeme", alegem o elocventă bucată înzestrată cu aparențele unui poem în proză: *Balurile mascate*[4]; ne-am oprit intenționat la o compoziție perfect contemporană cu marile poeme în proză, apărute tot în anul 1901:

„Bucureștiul petrece! Bucureștiul e în Carnaval.

Acum câțiva ani, Carnavalul avea un farmec deosebit și numai la auzul numelui său tresăreau atâtea inimi cuprinse de dulci fiori.

Acum strălucirea de odinioară a pierit.

Frumoasele zile din Aranjuez s-au sfârșit și pentru un biet trubadur care n-a visat în viața sa decât soare, lumină, Spania, castaniete, Carmencite și serenade la lună, vă închipuiți ce sfâșietor e să trăiască într-o capitală unde carnavalul n-are nici o viață.

Am fost aseară la un bal mascat. Sala de la Hugo, atât de veselă odinioară, părea tristă și mohorâtă. Lumina care cădea altădată atât de limpede din candelabrele poleite părea că pălise.

Pe fețele obosite ale tinerilor nu se vedea nici o însuflețire: păreau mai curând niște figuri fardate de comici italieni în retragere.

Și între figurile obosite ale tinerilor și măștile femeilor, poate că tot măștile erau mai pline de viață.

Dar ce viață!

O viață fără rost, lipsită de veselie, lipsită de plăcere. O, nebunie ușuratică de odinioară!

Dar acum lumea s-a făcut serioasă, lumea – chiar cea care se duce la Hugo – vrea să se arate selectă. Și acest selectism rece, englezesc, numai pentru un carnaval vesel nu e făcut.

Și astfel balurile pierd din vioiciune și viața de iarnă pierde din farmec.

Nu mai știm să trăim. Carnavalul a murit și ce păcat că a murit în floarea tinereței!"

(Trubadur)

---

[1] *Lumea nouă*, an. IV (1898), nr. 1187 (4 iulie).

[2] *Ibidem*, an. IV (1898), nr. 1184 (1 iulie).

[3] *Ibidem*, an. IV (1898), nr. 1198 (17 iulie).

[4] *Depeșa*, an. I (1901), nr. 14 (23 ian.).

Scanned with OKEN Scanner

Se poate urmări în această pagină ceea ce deosebeşte improvizaţia lirică jurnalistică de poemul în proză; dacă asemănarea pur exterioară dintre ele este mare, diferenţele sunt însă de natură structurală, şi o mulţime de fapte stilistice mărturisesc intenţia nerealizată, oprirea la jumătatea drumului.

a) *Generalitatea* în spaţiu şi în timp este specifică poemului veritabil; două formulări din pagina de mai sus risipesc impresia de universal care ar trebui să fie dominantă. (Dacă *Bucureşti* ar putea fi încă acceptat drept un nume general cunoscut, *sala de la Hugo* este deja a unui articol.)

Cât priveşte generalitatea în timp, ea este respectată de foarte puţine pasaje din „poemul" *Balurile mascate:* prima jumătate respectă încă regula jocului, dar cea de a doua rupe brutal atmosfera (*Am fost aseară...*), fixând intempestiv în timp;

b) În *Balurile mascate,* persoana I singular, care apare o singură dată (*Am fost aseară...*), denumeşte reporterul, şi nu poetul. În întâmplarea care face obiectul bucăţii, raportul dintre narator şi realitate este cu totul altul decât în opera de artă veritabilă: naratorul nu contemplă detaşat lumea – condiţie a ficţiunii prozastice – , ci este actor al scenei deschise. Un actor care nu se deosebeşte cu nimic de personajele anodine şi care caută – prin deformare profesională – să fie ochiul anonim al cititorului mediu. Persoana I din această bucată îşi estompează intenţionat proeminenţa poetică şi nu mai este aceeaşi cu cea dintr-un poem propriu-zis.

Rămânând la nivelul persoanelor verbale, observăm că *unitatea* sau *alternanţa regulată,* specifică poemului, nu-şi găseşte confirmare în textul citat, deoarece lipseşte o perspectivă coerentă asupra acestui aspect fundamental: domină persoana a III-a singular înlocuită accidental cu persoana I singular (cu funcţie total diferită, cum am observat), se trece din nou la relatarea în persoana a III-a singular (*Lumina... părea că pălise*), alternată cu persoana a III-a plural (*... păreau mai curând nişte figuri*). În final, revine persoana a III-a singular, dar, de data aceasta, exprimând un adevăr general (*Dar acum lumea s-a făcut serioasă*) şi, în chip neaşteptat, persoana I plural cu sens inclusiv (*Nu mai ştim să trăim*). Perspectiva lirică nu este unitară, ci apare supusă hazardului relatării.

c) *Timpurile verbale* au aceeaşi variaţie a vorbirii cotidiene: prezentul adevărurilor generale, imperfectul, perfectul compus, prezentul propriu-zis alternează indiferent de frază: varierea cvasi-colocvială a timpurilor este – stilistic – un fapt apoematic. În poemul citat mai sus, nu percepem nici un principiu ordonator.

Scanned with OKEN Scanner

d) Frecvența verbului „a părea" în tabloul balului semnifică reticența autorului de a se cufunda hotărât în ficțiune: aflată la hotarul lumii imaginare a artei, pagina de mai sus nu are intenția de a părăsi terenul faptelor reale.

e) Față de grija cu care Petică compune întotdeauna introducerea și finalul poemului, bucata citată poartă marca așternerii grăbite pe hârtie. Nu există nici un principiu stilistic comun între fraza inițială și cea finală.

Însuși momentul apariției bucății denotă conceperea ei jurnalistică: publicată la 23 ianuarie (deci, în plin carnaval), ea îmbracă prin aceasta aspectul unui semi-reportaj. Lirismul lui Petică rămâne efemer, deoarece gratuitatea și indiferența față de timpul istoric lipsesc. Rareori producții gazetărești legate de evenimente „la zi" au supraviețuit ecoului faptelor oglindite direct, și a trebuit geniul lui Caragiale pentru a sustrage șuvoiului temporal *Momente* din zilele iernii lui 1900-1901.

Valoric, creația în proză a lui Petică are o conformație piramidală: baza o formează producția jurnalistică imensă, pe orice temă și în orice împrejurare, întinsă pe aproximativ șapte ani (1897-1903). La un nivel imediat superior, se găsesc acele „prepoeme" gen *Balurile mascate*, care poartă deja marca prozatorului, dar sunt încă excesiv legate de fenomenal. Înrudite cu ele, crochiurile fără pretenții abundă mai ales în paginile cotidianului *România jună*; fără a ajunge poeme propriu-zise, ele emit aproape teoretic principiile pe care poemele le vor încorpora ulterior în arta lor: elogiul peisajului stilizat, opoziția între vis și realitate. În fine, vârful piramidei este format de poemul în proză în sensul complet al cuvântului, majoritatea aparținând anului 1900 (*Tecuciul depărtat* [prima parte a dipticului], *Noapte primăvăratecă, Cântec vechi, Povești de aprilie, La poalele crângului, Seară de mai, Liliacul, Garoafa depărtată, Florile care se duc, Cântec uitat, Nopți de legende, Amiază de vară, Pe aripa zefirului*)[1]. Analiza noastră stilistică va avea în vedere nucleul liric al prozei poetului, reprezentat de aceste 13 poeme.

Surprindem aici vreun ecou străin direct? Credem că se poate răspunde, fără ezitare, negativ. E drept că numele lui Baudelaire, Laforgue, Verlaine apar deseori în articolele poetului, e drept că Petică a tradus chiar poeme în proză din autori francezi, dar opera sa originală sintetizează personal motivele liricii simboliste, fără a se revendica dintr-un autor anumit.

[1] Toate publicate în Ștefan Petică, *Opere*, ed. cit. Republicate, cu note și comentarii, de Eufrosina Molcuț în *Scrieri*, I, Buc., Ed. Minerva, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Genul lor proxim poate fi însă determinat cu oarecare precizie, luând ca punct de referinţă situaţia prozei poetice franceze. Eteratele pagini ale poemelor lui Petică nu se revendică – evident – din direcţia parnasiană a poemului în proză: lipseşte obsesia picturală, iar efluviile lirice sunt de multe ori prinse în formulări conceptuale.

Pe de altă parte, poemele citate nu pornesc de la detalii ale existenţei cotidiene în sensul prozaic al cuvântului, adică nu aparţin nici direcţiei naturaliste (a unui Catulle Mendes, Huysmans etc.) şi cu atât mai puţin şcolii ermetice mallarméene: fraza lor continuă să se mişte în spaţiu discursiv.

Procedând în continuare prin excludere, observăm că poemele lui Petică se ataşează doar direcţiei *simboliste* în sensul cel mai general. Există o categorie de poeţi în proză, de tipul lui Verlaine, Charles Cros, Mikhael, Laforgue (din a doua perioadă) care vehiculează locuri comune ale unui decor şi ale unei atmosfere ideale. În liniile lor esenţiale, acestea au trecut în poemele lui Petică. Inovaţia reală a grupului simbolist, faţă de care Petică manifestă cele mai evidente afinităţi, o constituie muzicalizarea frazei poematice: nu este vorba, după cum vom vedea, de ritmarea searbădă a cuvintelor; în poemul lui Petică, muzica nu este numai tema constantă, ci şi un principiu ordonator intern. Inovaţia simbolistă a fost receptată nu numai în înscenarea, ci şi în spiritul ei. De îndată ce ne aflăm în teritoriul prozei de artă, adică o dată cu a doua jumătatea a secolului trecut, diferenţa specifică dintre scriitori este dată de ritmul fiecăruia.[1] Ritmul lui Petică, dificil perceptibil, este un ecou al muzicii interne simboliste.

Spunând aceasta, nu facem credit nelimitat autorului însuşi, care se autodeclara aparţinând al „şcolii artistice universale cunoscute sub numele de simbolism, estetism"[2], ci desprindem concluzia logică a analizei stilistice. În formulă minoră, Petică realizează o sinteză simbolistă, substanţial la fel de pură ca şi sinteza romantică eminesciană. Ritmul ei intern provine cu adevărat din „confluenţa instinctelor şi a emoţiei cu gândirea"[3].

2. *Muzica poematică.* a) – Construcţia poematică a prozei nu este, desigur, un apanaj exclusiv al prozei simboliste, deoarece relevă specia însăşi. Totuşi, organizarea strofică a unui poem din această şcoală împinge principiul iterativ mult mai departe decât poemele altor di-

---

[1] Gustave Lanson, *L'art de la prose*, Paris, A. Fayard et Cie, 1904, p. 267 sqq.

[2] Stavropoleos, în *Opere*, ed. cit., p. 381.

[3] După expresia lui Herbert Read, *English Prose Style*, London, G. Bell and Son, 1934, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

recţii ale epocii. Atingem diferenţa vizibilă între un poem în proză „verlainian" şi unul, să zicem, „baudelairian".

„Niciodată n-a fost cerul mai albastru...

Amintire de demult? Asociaţie inconştientă? Nu ştiu. Dar versul acesta îmi sună în urechi cu o încăpăţânare uimitoare.

Scoate armonii ciudate şi neaşteptate, trezeşte imagini noi şi netede şi câteodată mi se pare că prinde fiinţă şi stă gata să mi se întrupeze înainte cu trup mlădios şi sprinten de fe-cioară antică.

Niciodată n-a fost cerul mai albastru.

Departe, conturat de pervazurile ferestrei, cerul îşi desfăşoară mantia sa regală în toată splendoarea. E un azur clar şi cald, ca într-un vis de negrăită fantezie plăsmuit de mintea romantică a unui poet care cântă singuratic în timp ce luna-i scaldă faţa de raze, într-o minunată noapte de mai.

Niciodată n-a fost cerul mai albastru..."

(Două vieţi)

„Parfum de flori uitate, părăsite!

Mă întorceam seara târziu acasă. Pe străzile singuratice şi întunecate, nici o mişcare şi nici un zgomot. Tăcerea plutea deasupra ca un giulgiu negru...

Parfum de flori uitate, părăsite!

La ce mă gândeam ? Aproape la nimic. La drept vorbind, zgomotul sinistru al paşilor mă stăpânea cu melancolia sa dureroasă şi gândurile păreau că se tem de a se preciza...

Parfum de flori uitate, părăsite!

Deodată zgomotul paşilor mei amuţi."

(Florile care se duc)

Compoziţia specifică a acestor poeme face ca paragrafele să se „rupă" natural, în unităţi absolut echivalente strofelor poeziei. Laitmotivele, refrenele subliniază cadenţa poematică a bucăţii. Deşi împărţirea pe paragrafe net distincte nu este la fel de clară în toate cele 13 poeme, acestea au toate un principiu compoziţional strofic.

În poemele lui Petică despărţirile în „strofe" nu au un caracter pur formal (relevabil, de exemplu, în mecanica simplă a plasării lait-motivului la distanţe egale), ci antrenează cu obligativitate sensul. După încheierea unui paragraf-strofă, tonalitatea celui următor se îmbogăţeşte cu o nuanţă sau este, uneori, opusă.

– Oricare dintre aceste compuneri rezultă din alternarea a două teme fundamentale: tema visului (a cărei apariţie selectează o zonă imagistică predilectă, compusă din tot ceea ce se leagă de aspiraţia către

Scanned with OKEN Scanner

alte lumi: muzica, visul, peisajele exotice) şi tema realităţii (care este şi a durerii, deoarece provoacă toate referirile la amănuntele materiale înconjurătoare, la detaliile prozaice etc.). În cadrul strofelor, cele două teme alternează şi îşi dispută pe rând întâietatea, se combină într-un contrapunct personal. Multe dintre poemele în proză pe care le analizăm (*Două vieţi, Noapte primăvăratecă, Cântec vechi* etc.) sunt „cântări pe două voci", cu prezenţă distinctivă. Dovadă a unei abilităţi de epocă nouă, autorul nu dispune întotdeauna cele două registre „orizontal"; ci uneori şi „vertical"; temele coexistă în fiecare dintre strofe, iar duetul lor nu încetează niciodată până în final (*Cântec vechi*). Alteori, temele alternează în altă manieră: cea a realităţii ocupă începutul şi finalul poemei, cea luminoasă, a visului partea mediană (*Nopţile de legende*). Întregul efort compoziţional se consumă în arta de a combina aranjarea strofică cu alternanţa armonioasă a celor două registre stilistice.

Muzicalitatea implicită a unei asemenea arhitecturi nu mai trebuie demonstrată: este evident că alternarea sub orice formă a celor două teme – pe de o parte – şi construcţia strofică – pe de altă parte – fac ca poemele lui Petică să posede un „ritm potenţial"[1] , rezultat din caracterul iterativ (şi, în consecinţă, previzibil) al structurii sintactice.

– Că poemul lui Petică are muzica drept principiu stilistic fundamental rezultă nu numai din construcţia simfonică, ci şi din pretextul muzical pe care, tematic, acesta se brodează: *Cântec vechi* este clădit pe notele unui cântec spaniol auzit întâmplător, *Gavota depărtată* provoacă alt poem, *Cântec uitat* încearcă traducerea în cuvinte a unei melodii etc. Când nu este vorba de cântec, poemul derivă din melodia unui vers: *Două vieţi* din versul „Niciodată n-a fost cerul mai albastru", *Amiaza de vară* din versul „Curgea o vară dulce în aer".

Tot de aceeaşi natură este şi atenţia de care se bucură formula finală – rigoare admisă în catehismul speciei însăşi, dar care capătă şi o altă semnificaţie în contextul muzical al ansamblului. Muzica poemului îşi găseşte, de la început, acordul şi motivul dominant. Iată câteva fraze care încep primul şi ultimul paragraf al unor poeme:

Două vieţi: „Niciodată n-a fost cerul mai albastru" (la începutul şi la sfârşitul poemului).

La poalele crângului: „Pe iarbă verde, cu capul în mâini, pe gânduri, visez" / „Şi visez, visez la poale de crâng".

Florile care se duc: „Parfum de flori uitate, părăsite!" (la începutul şi la sfârşitul poemului).

---

[1] Paull F. Baum, *op. cit.*, p. 53 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

· *Nopți de mai*: „Fiți binecuvântate, nopți de mai, boltite de cer albastru și parfumate de flori de tei" / „Fiți binecuvântate, nopți de mai, care, prin farmecul vostru suav, mă smulgeți din clipele vieții de astăzi."

– Fraza poemelor amintite respinge cadența: la capitolul așa-numitelor *figures de son*, Petică nu folosește, din fericire, armonia facilă, ci procedee ale unei muzici subtile, mai ales aliterația și figura etimologică: *poemă clară și caldă, sărutările fierbinți ale soarelui și sărutările stranii ale stelelor, florile fragede de astăzi îmi surâd, cântă cântece dulci și prelungi* etc.

Rareori câte un vers propriu-zis („să fie noapte de pace și umbră duioasă" – *Nopțile de legende*) răsare în mijlocul unei fraze, dar orice cadență exagerată este evitată cu grijă.

Mai clar decât cu ajutorul acestor considerații teoretice, caracterul poematic al construcțiilor scriitorului nostru devine palpabil prin explicitarea unui caz concret. Astfel, poemul *Nopțile de legende*, una dintre reușitele grupului asupra căruia ne-am oprit, rezultă, la fel ca celelalte, din alternarea savantă și uneori mai greu vizibilă a două motive poetice fundamentale, visul și realitatea.

(1) „Nopți împovărătoare, nopți de vară monotonă și lungă! Ce trist vă port în suflet în ceasurile de singuratică rătăcire, când visul cade spre amurgurile tragice în care se cufundă iubirile mele ca un tezaur în mare, un tezaur misterios în marea adâncă!

(2) Gândul meu se duce mereu către misterele trecute și în zadar florile fragede de azi îmi surâd; ele par că tremură sub un vânt de doliu și parfumul lor e trist ca un cântec ce moare în depărtare.

(3) Mi-amintesc de serile fabuloase și de pădurile întunecate unde nu m-așteptа decât straniul glas al cornurilor de vânătoare, și visez nopțile fermecate când ironia nu insulta inima mea castă și când dormeam sub bolta ramurilor lungi unde nu-și lăsaseră tristețea decât duioasele raze de lună.

(4) Nopți împovărătoare, nopți de vară monotonă și lungă! Ah, aș vrea să fug către mările lucitoare, către grădinile îmbălsămate și către pădurile de legendă. Să plec cu roze albe în mână și să las din ochi naivi să cadă surâsuri clare ca niște petale fragede din degete de fecioară, petale curate împrăștiate pe drumuri luminoase.

(5) Să nu tulbure nimeni seninul meu somn de pribeag și diminețile zgomotoase să nu sune chemarea la veșnicul martir al visurilor grele. Să fie noapte de pace și umbră duioasă; florile să tremure încet pe tulpina lor subțire, iar vânturile să pară că plâng pe un frate.

(6) Tăcere magică! Să nu se audă nici zgomotul aripelor pasărilor rătăcite !"

Scanned with OKEN Scanner

Simpla dispunere tipografică împarte vizibil poemul în următoarele compartimente: o formulă introductivă, exclamația *Nopți împovărătoare, nopți de vară monotonă și lungă*, o formulă concluzivă exclamativă (*Tăcere magică!*) și șase „strofe" corespunzătoare celor șase paragrafe.

Poemul este construit pe ambiguitatea cuvântului *noapte*: acesta poate simboliza suferința, realitatea brută și apăsătoare, dar, în același timp, este singurul moment care prilejuiește visul. Noaptea rămâne văzută atât prin prisma întunericului pe care-l lasă într-o conștiință comună, cât și prin cea a luminii interioare, pe care o suscită într-o conștiință de poet. Faptul apare perfect materializat de formula fixă *Nopți împovărătoare, nopți de vară monotonă și lungă!*, care deschide, în prima jumătate a poemului, tabloul întunecat al realității și, în a doua jumătate, peisajul de vis. *Noaptea* este perfect ambivalentă.

Existența a două zone semantice distincte se impune apoi de la sine: una a întunericului și a suferinței, majoritară (reprezentată prin *noapte, moarte, a plânge* etc.), alta opusă, a luminii și a visului (reprezentată prin *floare, alb, mare, lucitor*). Ele traduc conflictul permanent al prozei lirice scrise de Petică; alternarea lor savantă este aici remarcabilă și ferită de orice mecanică abruptă.

Astfel, temele semantice opuse nu-și împart regulat paragrafele poemului: subtilitatea constă în aceea că distincțiile „orizontale", pe care le presupune jocul *întuneric-lumină*, se suprapun unor distincții „verticale", între *realitate-aspirație*. Tema realității ocupă prima parte a poemului, până la repetarea formulei fixe (*Nopți împovărătoare...*) și este marcată gramatical prin verbe la modul indicativ. Cea de a doua parte evocă aspirația și, de aceea, verbele sunt toate la subjonctiv. „Muzica" specifică poemului rezultă așadar din îmbinarea savantă a patru serii de elemente, transformate în motive literare: *întunericul, lumina, realitatea, aspirația. Noaptea* și *realitatea* manifestă afinități netăgăduite, după cum și *lumina-aspirația*. Dacă primele două secționează poemul la nivelul paragrafelor, ultimele două îl împart la nivelul ansamblului.

Preponderența unora dintre termeni sau a altora atașează paragraful *întunericului* sau *luminii*. Astfel:

Par. I – întunecat datorită termenilor: *noapte, împovărător, monoton, lung, trist, singuratic, rătăcire, amurg, tragic, a se cufunda.*

Par. II – o primă parte luminoasă (*mister, floare, fraged, a surâde*), dar continuarea readuce întunericul (*a tremura, vânt, doliu, trist, a muri, depărtare*).

Scanned with OKEN Scanner

Par. III – întunecat, datorită termenilor: *seară, pădure, întunecat, straniu, noapte, a dormi, boltă, tristețe, duios.*

Par. IV – integral luminos datorită termenilor: *mare, lucitor, grădină, îmbălsămat, roză, alb, surâs, clar, petală, fraged, curat, luminos.*

Par. V – readuce întunericul: *somn, pribeag, martir, greu, noapte, umbră, duios, vânt, a plânge.*

Par. VI – întunecat: *rătăcit.*

Acest poem de mică întindere se construieşte prin dispunerea variată a unui lexic extrem de redus: sunt cuvinte care revin de mai multe ori în cuprinsul acestei pagini. Ni se pare îndeosebi remarcabilă persistenţa termenilor-cheie în paragrafe de aceeaşi coloratură (*noapte, vis, vânt, a dormi, duios*).

b) – „...*et pour cela préfère l'impaire*". Strâns legat de formula muzical-poematică se află principiul enumerării ternare, care oferă un acord esenţial muzicii prozelor. Descinzând din îndrumările programatice ale lui Verlaine şi din întreaga experienţă literară simbolistă, acest principiu nu reprezenta o noutate în proza poetică românească: îl găsim deja la Eminescu şi, mai înainte, în proza *Cântării României*. Dar enumerarea ternară constantă şi majoritară din poemele lui Petică semnifică asimilarea intimă a procedeului. În cele ce urmează, notăm enumerările nominale din cele 13 poeme alese pentru analiză:

– Somn lung, somn greu, somn fără vise;

– O realitate blondă, o realitate mângâietoare, dar o realitate care nu mă miră;

– un mic Trianon, un Trianon aproape asiatic, clar un Trianon mort;

– foi galbene, foi roşii, foi negre;

– visurile şi iluziile mele;

– Aceleaşi uşi... aceleaşi ferestre împodobite cu flori, cu gutui şi cu mere, aceleaşi streşini largi şi prelungite;

– nici în jalea frumoasă..., nici în ceaţa alburie;

– zile de toamnă, zile capricioase, zile de femeie... ,

– Oraşul somnului lung, somnului greu, somnului fără vise;

– doruri vagi şi nostalgii neînţelese ;

– visuri şi iluzii;

– gestul larg şi măreţ;

– Somnul lung, somn greu, somn fără vise

(*Tecuciul depărtat*);

Scanned with OKEN Scanner

şesurile întinse. . : . dealurile albastre, copacii, murmurul tărăgănat... parfumul cast al arborilor;
– viaţă, viaţă, viaţă, clară şi simplă.
(*Două vieţi*) ;

– Un colţ de cer... un corn argintiu de lună... o adiere
(*Noapte primăvăratecă*);

– crezusem visul şi sentimentul izgonite;
– casele vechi... Câmpiile verzi... florile cu parfum ameţitor, cerul auriu, marea etern blondă;
– şi senioritele, şi serenadele, şi mandolinele
(*Cântec vechi*);

– plină de soare şi de parfum;
– fecioare foarte frumoase, prinţi foarte tineri şi paji foarte numeroşi;
– poveştile, primăverile şi iubirile prime;
– sângele şi imaginaţia se încălzeau;
– fecioare foarte frumoase, prinţi foarte tineri şi paji foarte numeroşi
(*Poveşti de aprilie*);

– Pe iarbă verde, cu capul în mâini, pe gânduri;
– Sunt fiorii omorâtori de dulci. E remuşcarea neagră, e lupta;
– renasc simţirile fierbinţi.... senzaţiile omorâtor de dulci, privirile lungi şi galeşe
(*La poalele crângului*);

– Cer senin, noapte brună;
– Un gând clar şi o simfonie sonoră;
– în sărutarea buzelor..., în văpaia ochilor;
– pun splendori şi forme
(*Seară de mai*);

– Am văzut liliac albastru deschis... liliac roşu, liliac alb;
– Ele sunt trecutul şi durerile... iubirile şi plângerile;
– ca roua lacrimilor..., ca adierea rugăciunilor
(*Liliacul*);

– îmbătaţi de lumină, ameţiţi de parfum şi încărcaţi de visuri
(*Gavota depărtată*);

– foile si florile veştede
(*Florile care se duc*);

Drumul se umbrea... ramurile se întindeau... visul se făcea mai nerăbdător;
Grădina era un templu... madona avea ochi mari... părul îi cădea pe umeri;

Inv. 182634

Scanned with OKEN Scanner

– O, notele triste, o, madona părăsită, o, cântecul uitat

(*Cântec uitat*);

– serile fabuloase şi pădurile întunecate;
– să fug către ţările lucitoare, către grădinile îmbălsămate şi către pădurile de legendă

(*Noptile de legende*);

– cascada... de aur şi azur

(*Amiază de vară*);

– praful de stele şi argint

(*Pe aripa zefirului*).

Simpla observare a enumerărilor nominale se dovedeşte relevantă pentru structura poemelor: enumerările ternare sunt majoritare, reprezentând 26 din totalul de 43, adică 60,4%. Constanta asimetrie a acestor enumerări îşi epuizează semnificaţiile numai dacă observăm locul esenţial pe care ele îl ocupă în arhitectura internă a fiecărui poem în parte. Astfel, majoritatea sintagmelor ternare sunt complexe: numele nu se află niciodată izolat, ci însoţit de epitet. Formulările de bază ale poemului apar amplificate şi memorabile, în cadenţe diferite faţă de restul frazelor:

O realitate blondă, o realitate mângâietoare, dar o realitate care nu mă miră;
un mic Trianon, un Trianon aproape asiatic, dar un Trianon mort;
Sunt fiorii omorâtori de dulci... e remuşcarea neagră... e lupta etc.

Aceste „fraze-tablou”[1], cum au fost numite formulările condensate ale prozei de artă, sintetizează sensul ultim al poemului, argumentarea lirică a fiecăruia; ele sunt adevărate sintagme revelatorii.

Notăm că trei caracterizări adjectivale grupate, deseori prezente, merg din punct de vedere semantic una în prelungirea celeilalte, în virtutea efortului simbolist de nuanţare permanentă. Condiţia este valabilă atât pentru epitetele aflate pe lângă substantive în triadă:

lung... greu... fără vise;
fierbinţi... dulci... galeşi;
trist... părăsit... uitat,

cât, mai ales, pentru epitetele aflate în triadă pe lângă acelaşi substantiv, coborând de data aceasta tricolonul în lumea adjectivului:

[1] Jean Mourot, *op. cit.*, p. 253

Scanned with OKEN Scanner

Totul e depărtat, șters, învelit;
...încet, prelung, adormitor;
...vechi, mare, puternic.

Este aproape o condiție a formulărilor semnificative din poemele lui Petică aceea ca epitetele grupate intenționat să-și suprapună parțial sferele semantice.

c). – „Lupta" dintre cele două lumi, determinantă în nașterea poemului în proză, este pusă în lumină și prin *studiul comparațiilor*. În structura acestui trop, lumea „realității" (respinsă de poet) și cea a „visului" (obiect de aspirație perpetuă) intră în contact pentru un moment. Am urmărit, de-a lungul poemelor selecționate, paralelismul felurit dispus al cuvintelor care condensează tema realității și cea a visului; există însă puncte privilegiate ale textului, în care se operează; sinteza seriilor până atunci distincte. Comparația – tropul cel mai frecvent statistic – reprezintă unul din aceste puncte excepționale. Ca și în cazul: precedent, transcriem comparațiile celor 13 poeme: *l* notează comparațiile „livrești", iar *s* pe cele „sinestezice".

(l) – turnurile se estompează ca într-o gravură germană medievală (de trei ori);
(l) – Ramurile par o cunună veștedă pe capetele bătrâne ale acoperișurilor;
(l) – S-ar zice că e un oraș privit sub apă;
(l) – Mă tem ca și când aș fi intrat în palatul frumoasei adormite;
– fantasmagoria ar pieri ca fumul focurilor de ierburi uscate;
– cuvintele se pierd cum s-ar pierde adierea unui vânt;
(l) – Casele mici ca niște chipuri de fecioare bolnave;
(l) – ramurile par niște uscate brațe de nebun;
(l) – șirurile copacilor... (par) un mic Trianon;
(l) – pace de templu cufundat în rugăciune;
– soarele, ca un mare ochi însângerat;
(l) – Ceața se trage deoparte ca o cortină uriașă;
(s) – scheletul fantomei se desenează clar, ca o protestare a visului ce nu moare;
(l) – versurile lui Shelley parcă șoptesc dintre petalele palide;
(l) – purpura se întinde ca o mantie regală;
(l) – turlele bisericilor se colorează (ca) catedralele gotice;
(l) – o vedenie trecu ca sub stăpânirea unui vis;
(s) – Un parfum suav ca o târzie aducere-aminte;
(l) – E un azur clar și cald, ca într-un vis plăsmuit de mintea romantică a unui poet;
(l) – Soarele ca un zeu tânăr;
(l) – culorile trebuie să strălucească ca un tablou de Veronese;

Scanned with OKEN Scanner

(s) – viaţa clară ca un surâs argintiu;
– pleacă frunţile ca sub doborârea unei groaznice furtuni;
(l) – albastru închis ca un ochi de fată visătoare;
(s) – adiere uşoară ca o mângâiere;
(l) – paşii lunecau cu uşurinţa unor fantome;
(l) – vorbele sunau ca un cântec de evlavie;
(l) – Marele Costache Negri a descris acest sentiment;
(s) – Vântul adie ca un parfum;
(s) – cerul plutea ca o imensă binecuvântare;
(l) – Ca şi discipolii din Emmaus, care numai în momentul frângerii pâinii recunoscură pe Crist;
(s) – Cerul părea un zaimf uşor;
(l) – rătăceau ca într-o cetate moartă;
(s) – tăcerea e ca o piatră de mormânt;
(s) – o ploaie de note ca o grindină;
– feţele visătoare străluceau ca într-o mare de lumină;
(s) – gestul se ridică sprinten ca o săgeată de aur;
(s) – un nor cenuşiu s-a înfipt în albastrul clasic, precum se înfige un cuget rău într-o inimă nevinovată;
(l) – craiul nou roşiatic ca de aramă topită pare o geană de zână;
– ochii adânci ca izvorul vioi de munte;
– albastru ca cerul de primăvară;
(l) – albastru ca ochii de fecioară;
(s) – roşu ca un amurg de duminecă;
(l) – alb ca o rochie de inocentă;
(l) – alb ca un vis de poet;
(s) – polenul său părea ca nişte lacrimi de aur;
(l) – răspândesc albastrul ca un parfum de tămâie într-un templu închinat marelui Pan;
(l) – grădina ca şi cum ar fi pusă sub oglindă de apă;
(l) – lumea e gătită ca şi cum ar fi luat parte la un mister religios;
(l) – cântece dulci ca un imn sfios;
(s) – tăcerea plutea ca un giulgiu negru;
– am rămas pe loc ca şi când mi-ar fi fost ochii prinşi de ademenirea unei prăpăstii;
(l) – cărarea se desfăcea ca un pod de argint;
(l) – Copacii stau nemişcaţi ca nişte copaci fermecaţi de poveste veche;
– câmpul se întindea ca un strat de flori albe;
(s) – o notă stângace sălta tremurând ca o umbră;
(l) – umbrele negre ale teilor îşi lăsau dulcele lor mister ca un vis;
(s) – O notă uşoară sălta zglobie ca o rază de lună;
(s) – Fruntea se ridica în sus ca o cugetare;
(l) – O notă suavă se înalţa ca o faţă de madonă;
(l) – Părul îi cădea peste umeri ca o mantie regală;

Scanned with OKEN Scanner

(l) – visul cade ca un tezaur în mare;
(s) – parfumul lor e trist ca un cântec ce moare;
(s) – să cadă din ochi surâsuri ca nişte petale fragede;
(l) – bolta se întinde ca o mantie regală;
(l) – oameni şi lucruri răsar ca nişte schiţe cu apă tare;
(l) – versurile au voluptatea versurilor omerice;
(l) – armonia sa e armonia mărilor de sud;
– mă simt uşor ca un fulg;
(l) – Ea păşea ca în vis.

Studiul comparaţiilor pune în evidenţă resorturile intime ale artei lui Petică: aceşti tropi declanşează iluzia făcută să arunce asupra realităţii vălul simbolist.

În primul rând, remarcăm că din totalul celor 70 de comparaţii transcrise, numai 10 (adică 14,2%) sunt comparaţii în sensul tradiţional al termenului, adică comparaţii care, pentru ilustrarea unei situaţii anormale stilistic, recurg la similitudini naturale.

În lista noastră, acest grup nu are nici un fel de menţiune: „cuvintele se pierd cum s-ar pierde adierea unui vânt"; „câmpul se întinde ca un strat de flori albe" etc.

Restul comparaţiilor se împarte în două categorii: este vorba de comparaţii numite de noi *livreşti* (adică având al doilea termen un fapt de cultură sau un loc comun al arsenalului literar simbolist), notate prin (l) şi de comparaţii pe care le-am numit *sinestezice* (adică provenind din asocierea a două domenii senzoriale diferite sau a unui domeniu senzorial cu o noţiune abstractă), notate prin (s). Comparaţiile livreşti dau, aparent, coloratura specifică textului lui Petică: sunt 41, adică mai mult de 55% din total.

Pentru noi, cele două tipuri esenţiale de comparaţie sunt două faţete ale aceleiaşi realităţi stilistice: toate trădează pornirea către elevaţie, care stă la baza operei lui Petică. Indiferent dacă ridicarea se face în sfera artei sau în sfera visului simbolist (în ocurenţă, reprezentată de transpunerea senzorială sau de metaforă), ea are acelaşi ţel fundamental, *fuga de contingent*. Ordinea prozaică a lumii rămâne astfel permanent negată în numele unei ordini ideale.

În câmpul comparaţiilor livreşti, ca şi în cel al comparaţiilor sinestezice, există anumite dominante ce exprimă, detaliat, atmosfera literară a sfârşitului de secol. Uneori, comparaţiile livreşti au ca obiect o operă plastică sau literară şi se încadrează, pentru a pune astfel, formei *canonice* de livresc („ca o gravură germană medievală", „ca un mic Trianon", „ca versurile lui Shelley", „ca într-un tablou de Veronese"). Dar altele dau viaţă unor obsesii simboliste extrem de precise şi adop-

Scanned with OKEN Scanner

tate integral de autor: este vorba de o imaginară țară de Cuccagna, formată din mările Sudului, din orașe sau grădini cufundate sub apă (mitul cetății Ys a avut, în întreg simbolismul francez, o persistență considerabilă): „S-ar zice că e un oraș privit sub apă", „Ca într-o cetate moartă", „ca și cum ar fi pusă sub o oglindă de apă" etc. O a doua zonă livrescă este cea legată de aparițiile feminine ale poeziilor simboliste: fecioare palide, fantome („ca și când ar fi intrat în palatul frumoasei adormite", „ca niște chipuri de fecioare bolnave", „pașii lunecau cu ușurința unor fantome", „ca o față de madonă melancolică" etc.).

Iluzia pe care o stârnește Petică este relativ facilă, iar poetul se complace în postură de Pierrot melancolic, chemat să învie legende și fantasmagorii. Nu întâmplător multe dintre comparațiile livrești vizează tocmai această atitudine fundamentală: „se trage la o parte ca o cortină uriașă", „ca un vis plăsmuit de mintea romantică", „ca un vis de poet cast" etc.

Din punct de vedere statistic, termenul de comparație cel mai frecvent este acela de *vis*: fie că este vorba de vis ca nume însoțit de epitete, fie că e vorba de substantivul simplu – zona onirică se identifică cu idealul absolut. Comparații cum ar fi „ca într-un vis" ridică numele comun, înconjurat de toată aura sa de mister, la nivelul indeterminării totale.

Comparațiile sinestezice sunt extrem de grăitoare pentru noua structură a limbajului poematic: el evoluează în direcție metaforică. Dacă unele comparații rămân încă transpuneri senzoriale tradiționale ("vântul adia ca un parfum", „parfumul e trist ca un cântec de moarte") acestea sunt însă minoritare; majoritatea pot fi cu greu încadrate categoriei comparației, deoarece, traducând o idee printr-un detaliu concret, devin practic metafore. Aceste „comparații din punct de vedere formal", prin care limbajul prozastic se emancipează complet, fac ca poemele să poată fi revendicate deja de secolul următor: „o notă stângace sălta tremurând ca o umbră", „gestul se ridică sprinten ca o săgeată de aur" sunt în realitate metafore personificatoare. Doar structura gramaticală a sintagmelor le reține încă în categoria comparației – devenită, însă, neîncăpătoare.

Poemul în proză simbolist a înregistrat în secolul trecut o singură reușită incontestabilă: opera lui Ștefan Petică. Comparația cu experimente lipsite de har va evidenția, mai departe, calitatea ieșită din comun a poemelor tânărului „decadent". Ca specie, această nouă formă ia naștere în literatura noastră în secolul trecut, dar, printr-o mișcare temporală retardivă specifică, ea atinge apogeul în secolul al XX-lea. Încheind etapa experimentului, poemul lui Petică intră în cea a creațiunii independente, de valoare necircumstanțială.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VII

AMURGUL VEACULUI

Macedonski şi Petică sunt înconjuraţi de o întreagă şcoală a prozei lirice din care s-au salvat foarte puţine nume. Încurajarea macedonskiană (uneori delirantă) nu putea ţine loc de talent: Teleor, Caton Theodorian, Traian Demetrescu, D. Iorgulescu – pentru a nu aminti decât pe cei mai cunoscuţi – ar fi trebuit, conform profeţiilor macedonskiene, să înscrie în proză traiectorii strălucitoare. Căderea lor în uitare totală s-a produs mai repede decât se credea.

Dar hazardul valoric oferă doar jumătate din explicaţie: trebuie adăugat că statutul „decadenţei" române a fost cu mult mai dificil decât în alte părţi. Chiar dacă notorietatea lui Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont a venit prea târziu, ignorarea iniţială a numelor lor nu se compară cu discreditul absolut în care se aflau aruncaţi „novatorii" români. Macedonski sau Ştefan Petică apar perfect respectabili literar, cu nimic mai prejos decât oricare dintre scriitorii oficiali ai epocii; totuşi literatura lor a fost apreciată exagerat de sever şi îngropată sub o uitare cu consecinţe îndelungate, perceptibile şi astăzi. Suspiciunea trezită de ecourile simboliste era intens alimentată atât de oficialitatea academică maioresciană, cât şi de cercul *Contemporanului*, care profesa o sfântă oroare faţă de autonomizarea artei.

„Avangarda" românească a epocii suferea apoi rigorile unei conjuncturi istorice net defavorabile: în cultura noastră, „momentul literar" era încă cel al prozei de tip realist clasic, aşa cum o cultivau Caragiale, Slavici, D. Zamfirescu şi, parţial, Delavrancea.

Dichotomia *proză poetică/proză realist-scriptică*, precizată clar în literaturile occidentale, începea să se schiţeze şi la noi: desigur, pentru început avem a face doar cu un rudiment de opoziţie semnificativă, dar tendinţele opuse care animau cele două extreme ale prozei nu se mai puteau ignora, una pe cealaltă, multă vreme. Spre deosebire de apusul Europei, *proza scriptică*, mult mai puternică în România, dădea tonul evoluţiei literare; la 1880-1890 ea era încă departe de a-şi fi epuizat resursele. Când, la 1830, tradiţia scriptică existentă – de natură aproape exclusiv istorică – a fost retezată brusc, întreaga proză a renăscut neolatin; de aceea, spre sfârşitul veacului, tradiţia prozei „faptice", clădită pe baze neo-latine, putea cu greutate să-

Scanned with OKEN Scanner

şi revendice o vechime mai mare de o jumătate de secol. Apariţia poemului în proză coincide astfel cu maxima dezvoltare – prin Caragiale, Slavici şi D. Zamfirescu – a prozei scriptice, care atinge, de fapt, maturitatea după o adolescenţă prelungită. Împrejurarea aceasta a contribuit, în plus, la perpetuarea poziţiei subalterne a prozei lirice.

Din cauza diferenţei de calibru între reprezentanţii literaturii „tradiţionale" şi cei ai literaturii „novatoare", opoziţia lor n-a luat aproape niciodată caracter doctrinar: ea trebuie urmărită doar în incidente şi în amănunte elocvente. Aşa, de exemplu, pasiunea pusă de Maiorescu în blamarea inspiraţiei „bolnave" care „viciază" literatura sau elogiul romanelor „puternice" ataşate prin definiţie tradiţiei scriptice[1], ironiile vexante ale lui Caragiale, ce ştia să acopere cu ridicol încercările „simbolisto-macabro-instrumentaliste", în care bănuia instinctiv alogenia funciară în raport cu proza reprezentată strălucit de el însuşi, elogiul liniei româneşti de mijloc (materializate în opera lui Flaubert, Zola şi Tolstoi), ce străbate ca un fir roşu corespondenţa lui Duiliu Zamfirescu – sunt tot atâtea fapte din categoria „simptomelor" amintite. Nu întâmplător, afacerea Caion, cu ecou de scandal, a pornit de la... un poem în proză al netalentatului autor[2], iar parodiile lui Caragiale s-au exercitat savuros în compunerea de „poeme în proză" caricaturale.

În ciuda dispreţului strivitor sub care scriitorii zilei reduceau la neant noua specie, poemul în proză capătă, după 1880, o răspândire de necrezut: se reclamă de la el zeci de autori insignifianţi şi zeci de publicaţii efemere. Sub categoria intitulată, abuziv, ca atare, găsim puţine încercări notabile (ale lui Iuliu Cezar Săvescu, Traian Demetrescu sau Delavrancea), alături de masa amorfă a îngânărilor prozodice nediferenţiate, semnate Teleor, I. S. Spartali, Caton Theodorian, I. A. Bassarabescu etc., etc. Nu puţini dintre aceştia sunt amatori în sensul trist al cuvântului, uneori (de ce oare?) medici şi ofiţeri, care ţin să-şi iscălească „poemele" menţionând gradul: locot. V. Petrescu, căpitan I. A. Bassarabescu etc.

Mai mult decât o renovare radicală a limbajului prozastic, aceste poeme operau ceea ce Macedonski numea, plastic, „delogicizarea" naraţiunii: mimând, de cele mai multe ori exterior, datele poemului în proză, caligrafiile terestre ale majorităţii autorilor amintiţi se înscriu, involuntar, în zona demonstraţiei teoretice privind *posibilitatea unei noi proze.*

---

[1] Articolul *Literatura română şi străinătatea*, din 1882.

[2] Şerban Cioculescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale*, ed. a II-a, revăzută, Buc., E.P.L., 1969, p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

Marea literatură liric-prozastică ce se scria, în acelaşi timp, la Paris renunţase la fabulă, dar urma căi diferite: încerca apropierea de artele plastice, se înrudea cu versul cadenţând fraza (Paul Fort), crea un nou limbaj (Mallarmé) sau extrăgea, în tradiţie baudelairiană, esenţa muzicală din scene cotidiene. La noi, toate aceste fapte lasă ecouri amestecate, care ajung profund estompate şi difuze. Distincţiile alexandrine între „poemul în proză parnasian" şi „poemul în proză simbolist" nu au pentru scriitorii români nici un sens. Reforma poeziei este receptată, în ţara noastră, ca o stare de spirit comună; prin *proză poetică* („apropierea frazei de poezie", cum spunea Macedonski) se înţelegea ceva nebulos, incert şi liberator. Inovaţiile simboliste, romantica întârziată, estetismul decorativ şi, chiar, naturalismul (!) extrem formau, împreună, zona „nouă" a prozei, opusă celei dominate de fabula tradiţională.

Atenţia de care se bucură proza novatoare este, de cele mai multe ori, atenţia de care se bucură exemplul negativ; a trebuit o îndoită perspicacitate pentru ca, în condiţiile literaturii noastre, să se întrevadă faptul că viitorul aparţine tocmai acestor inovaţii ce frizau scandalul.

O privire de ansamblu asupra poemului în proză de la finele secolului trecut trebuie să înceapă cu un studiu terminologic. Noilor forme prozastice li s-a dat la început numirea de *poezie în proză:* ea ascundea, străveziu, incapacitatea de a versifica. Parcurgând frazele aflate sub acest titlu, observăm uşor că noua proză serveşte drept alibi neiniţiaţilor şi acoperă poezii ratate: sublocotenentul, apoi locotenentul şi, în cele din urmă, căpitanul V. Petrescu scria numeroase „poezii în proză", un fel de proză dezarticulată, care respectă un singur principiu al poemului în proză: scurtimea. În *Revista literară*[1] din anul 1889 apar şase „poezii" de acest fel, în anul 1897, de asemenea. Alt ofiţer, căpitanul I. A. Bassarabescu, publică şi el „poezie în proză"[2]. Termenul, dealtfel, fusese introdus de un oarecare Leon Câmpianu, însă în cu totul alt scop: traducând, în *Literatorul*[3], într-o proză vag ritmată, pe Turgheniev, el se străduia doar să găsească o formulă convenabilă îndeletnicirii sale.

Dar „poezia în proză" n-a fost numai un *passe-temps* al ofiţerilor români, ci şi o sursă de căutări reale; Macedonski însuşi credea că poate inaugura, în revista sa, o rubrică permanentă: *Cântecele prozei*[4].

---

[1] *Revista literară*, an. X (1889), nr. 20 (1 iunie), p. 312-314, şi în an. XVIII (1897), nr. 29 (10 nov.), p. 458.

[2] *Revista literară*, an XX (1899), nr. 5 (10 febr.), p. 71.

[3] *Literatorul*, an. IV (1883), nr. 6 (iunie), p. 364-365.

[4] *Ibidem*, an. V (1884), nr. 5, p. 249.

Scanned with OKEN Scanner

Intenţia autorului va fi fost aceea de a publica regulat poeme în proză. Din păcate, din cauza încetării apariţiei revistei, se poate consemna, sub această rubrică, o unică producţie, *Dreapta şi stânga lui Dumnezeu*, scrisă chiar de Macedonski.

În acest prim grup, al novatorilor prozasticii, Bonifaciu Florescu are o iniţiativă cel puţin notabilă: aceea de a reconcilia naturalismul cu proza poetică. A luat naştere astfel *aquarela*, poem în proză prin dimensiuni, „anti-poem în proză" prin specificul literar. *Aquarela* trebuie să fie o situaţie *„prise sur le vif"*, fără nici o notă peisagistică, fără comentariu teoretic, fără efuziune lirică: observare nudă, perfect obiectivă. În alte mâini decât cele ale lui Bonifaciu Florescu, iniţiativa ar fi avut urmări, dar prezumţia lipsită de talent a profesorului a ratat încercarea. Oricum, ideea pare să fi avut un oarecare ecou, iar „anti-poemul" poate fi menţionat ca o curiozitate literară.

Primele *aquarele* cu sens novator programatic apar în primul număr al *Literatorului*[1]; ele continuă în nr. 3 din acelaşi an[2] (*Daţi săracilor* şi *Plimbare funebră*). Mai târziu, în *România literară*, Bonifaciu Florescu reia experiaenţa, adăugând alte *aquarele* noi: *Lângă vatră*, *Contrast*, *Fetiţa*, *În pădure*[3]. Imediat după apariţiile de acest fel, autorul simte nevoia de a-şi teoretiza „descoperirea"; cu inutil lux de amănunte, el taie firul în patru: *„Plimbare funebră* este o succesiune de tablouri, nu este dar o aquarelă, căci m-am abţinut de a o numerota. *Daţi săracilor* nu este iarăşi o aquarelă perfectă, fiindcă necesitatea subiectului ne-a silit să punem în mijloc o frază abstractă, care întrerupe tabloul. *Copilul* are şi el defectul de a fi mai mult o convorbire decât depingerea unei situaţiuni. Bucata, deşi gingaşă (*sic!*), păcătuieşte ca aquarelă."[4]

Din asemenea false subtilităţi se poate deduce, cel puţin, o concluzie netă: aquarela este o construcţie pur teoretică, deci interesantă doar pentru cel ce urmăreşte crearea conştientă de noi forme. Autoamendările autorului sunt un argument în plus. Mai târziu, el strânge în volum aceste încercări: *Aquarele şi poezii în proză*. Buc., Tip. populară, 1894. Aici, paralel cu definirea aquarelei („...o situaţie *prise du vif:* este depingerea poziţiunii în care se găsesc la un moment dat şi a simţimintelor care le animă; este un tablou, o fotografie morală cu tonuri transparente"), va declara cu mândrie: „*Noi* am introdus în proza românească genul literar al aquarelei"[1].

---

[1] *Literatorul*, an. I (1980), nr. 1 (20 ian.), p. 5.

[2] *Ibidem*, an. I (1880), nr. 3 (3 febr.), p. 43-44,

[3] *România literară*, an. VII (1888), nr. 7 (iulie), p. 137-138.

[4] *Literatorul*, an. I (1880), nr. 12 (6 aprilie), p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

În „proza română" acest „gen literar" nu a avut prea mare ecou: un Stelian Grozea se specializează şi el, la un moment dat, în mici scene naturaliste, pe care le numeşte însă *pasteluri*. Înrudirea termenilor trebuie să ne evoce înrudirea viziunii; nici unul dintre „pasteluri" nu este poem în proză: *Răpirea*[2] şi, apoi *Prohod ireal*[3] sau *Dezamăgirea*[4]. Termenul *pastel*, sinonim prin semnificaţie cu aquarela, a mai fost apoi utilizat sporadic: A. Stăncescu va scrie, tot în *Literatorul*, un *Pastel*[5].

Dar paranteza naturalistă din noua proză românească se închide rapid: scriitorii simt instinctiv că posibilităţile novatoare stau în proza lirică. Proximitatea zonei lirice a literaturii începe să fie evocată prin însăşi numirea speciei: prima proză poetică de mari proporţii a lui Delavrancea s-a numit *baladă*, *Fanta Cella*[6]. Prin „poezii în proză" I. A. Bassarabescu transpune pedestru pasteluri din Alecsandri. Senzaţia de vag, de incert şi de penumbră ce domină proza lirică sugerează probabil numirea de *impresie;* astfel de „impresii" apar de pildă în *România literară* sub semnătura Maria Rădulescu[7].

O ultimă numire în legătură cu poemul în proză, dar de restrânsă circulaţie, a fost aceea de *sanguine*; inventivul Bonifaciu Florescu a găsit acest cuvânt barbar pentru a denumi propriile sale poeme în proză, de data aceasta în sensul real al cuvântului, compuse după toate regulile genului şi deosebite net de prozele naturaliste. *Sanguinele* încep să fie publicate în *Literatorul*[8]; acelaşi an aduce apariţia altor *sanguine* în *Revista literară*[9]. Acest termen ciudat era împrumutat din Catulle Mendès, după cum o atestă volumul apărut doi ani după aceea: *Sanguine de Catulle Mendès traduse în româneşte şi urmate de Sanguinele româneşti de Bonifaciu Florescu.* Singurele poeme originale scrise vreodată de Bonifaciu Florescu (*Ochii tăi cei mari, Nirvana, Ceasornicul, Dor de ducă*) sunt în acest volum.

La început, termenul de *poem în proză* survine accidental; el exista deja în terminologia noastră poetică, dar cu sens schimbător, din moment ce însăşi *Cântarea României* fusese numită „poem în

[1] Bonifaciu Florescu, *op. cit.*, p. 35-36.

[2] *Literatorul*, an. III (1882), nr. 1, p. 509.

[3] *Ibidem*, an. III (1882), nr. 1, p. 514-515.

[4] *Ibidem*, p. 319-320.

[5] *Ibidem*, an. V (1884), nr. 4, p.186-197.

[6] *Revista literară*, an. VI (1885), nr. 23 (15 aug.), p. 515-519.

[7] *România literară*, an. VIII (1889), nr. 4 (aprilie), p. 99-101.

[8] *Literatorul*, an. VIII (1887), nr. 2 (martie-aprilie), p. 273-274.

[9] *Revista literară*, an. VIII (1887), nr. 9-12 (sept.-dec.), p. 539-541.

Scanned with OKEN Scanner

proză". Specia în sine începe să fie numită adecvat odată cu anul 1883: A. Lupu-Antonescu, vorbind despre un volum de D. Teleor (*Nuvele*. Buc., F. Göbl, 1883), spune că „nuvelele acestea sunt mai mult nişte mici şi delicioase poeme în proză"[1]. Mai târziu, termenul revine, de data aceasta în deplină consonanţă cu conţinutul: Bonifaciu Florescu traduce poeme în proză de Baudelaire, pe care le intitulează ca atare[2].

Ulterior, termenul se colorează cu nuanţe precise, devine „o numire de lucru" şi marchează poemele în proză din ce în ce mai numeroase şi de mai bună calitate, care apar în paginile revistelor obscure de la sfârşitul secolului. De exemplu, un ciclu de poeme în proză apare în revista *Viaţa nouă*[3], semnate de Alexandrina Mihăescu.

Desigur, acest „peisaj terminologic" nu este pe deplin coerent: tocmai pentru că ne aflăm în domeniul terminologiei, trebuie să semnalăm mirajul titlului, frecvent în sub-literatura epocii; *poezii în proză, pastel, poem în proză* sunt numiri cu reverberaţii ciudate, tentante pentru debutanţi. Sub aparenţele prozei poetice se ascund deseori bucăţi lipsite complet de suflu liric: la rubrica „poezii în proză", Traian Demetrescu scrie bucata *Un dar de botez*[4], simplă schiţă în maniera lui Vlahuţă; N. D. Georgian crede că schiţa sa *Zioa mea* ar fi poezie în proză[5] etc., etc. Confuziile traduc, în orice caz, o aspiraţie şi, uneori, o înţelegere specială a termenului *poezie*.

Contactul cu simbolismul occidental poate fi urmărit şi în altă direcţie decât cea terminologică: este vorba de prezenţa scriitorilor străini reprezentativi în paginile revistelor noastre.

După cum era aproape de aşteptat, primele nume de simbolişti familiare unui public mai întins nu au fost cele ale lui Mallarmé, Rimbaud sau Laforgue; dacă facem abstracţie de studiile lui Petică sau Macedonski, numele lui Mallarmé este prezent o singură dată accidental: în *Generaţia viitoare* din 1890 se traduce *Fenomenul viitor*.

În schimb, publicul ia cunoştinţă relativ devreme de Baudelaire: în afară de traducerile lui Bonifaciu Florescu[6], de referirile lui Macedonski sau Petică, poetul francez era destul de cunoscut. Cu toate

---

[1] *Op. cit.*, Bucureşti, 1889, Prefaţă, p. VII.

[2] *Revista literară*, an. VIII (1887), nr. 9-12 (sept.-dec.), p. 539-541.

[3] *Viaţa nouă*, an. I (1898), nr. 2 (15 februarie), p. 12.

[4] *Peleşul*, an. II (1887), nr. 1 (nov.), p. 29-31.

[5] *România literară*, an. VI (1887), nr. 12 (dec.), p. 285-286.

[6] *Literatorul*, an. VIII (1887), nr, 9-12 (sept.-dec.), p. 539-541.

Scanned with OKEN Scanner

acestea, situaţia sa nu era tocmai clară, deoarece era considerat când „mare şi original romantic", când „marele simbolist".

Surprindem însă atenţia acordată poeţilor de mâna a doua: în *Revista literară* beneficiază de medalioane aparte Maxime du Camp, Theodore de Banville[1] şi chiar Pierre Loti[2], aflat el însuşi la începutul notorietăţii europene. Pentru multă vreme, *Literatorul* lui Macedonski este pantheonul simboliştilor obscuri, prezentaţi însă fastuos, drept celebrităţi mondiale: apariţia, în acest context, a numelor lui Albert Mockel, Richepin[3] sau Rollinat[4] înseamnă un progres. Din ultimul, a tradus sensibilul I. C. Săvescu, printr-o consonanţă spirituală uşor de explicat. Cât despre R. de Gourmont, el este foarte des pomenit nu numai de către Macedonski, ci şi de alţi simpatizanţi ai simbolismului[5]. Vedem, cu claritate, că atmosfera propriu-zis simbolistă se închega în jurul unor nume de mărime medie: efectele în planul realizărilor originale vor fi notabile.

Un nume este însă, în tot acest timp, simbolul inovaţiei literare: Edgar Allan Poe. Voga deosebită de care s-a bucurat la noi autorul *Povestirilor extraordinare* (traduse de obicei din franceză) nu ne miră dacă ne amintim filonul senzaţional, faţă de care un public primitiv era sensibil. Prin Poe, romanul „negru" sau „de mistere" – lectură încă majoritară în ţara noastră – întâlnea fericit inovaţia simbolistă. De aceea, proza scriitorului este relativ frecventă: Th. M. Stoenescu traduce încă din 1882 *Lacrima*, într-o proză lirică apropiată de poemele în proză contemporane[6]. Acelaşi Stoenescu traduce, în *Revista literară*, *Morela şi Cărăbuşul de aur*[7] Un pas înainte face fecundul traducător I. S. Spartali, care, pe lângă traducerea bucăţii *Somnoroasa*[8], cu menţiunea edificatoare „după traducerea lui St. Mallarmé", încearcă să iniţieze pe cititori în tainele teoretice ale noii şcoli literare. *Principiul poetic* de Poe, tradus de Spartali, este unul dintre primele texte doctrinare cu care publicul român ia contact, la 1896, simptom al nevoii de clarificare teoretică[9].

---

[1] *Revista literară*, an. IX (1888), nr. 5 (24 april.), p. 12

[2] *Ibidem*, an. X (1889), nr. 10 (12 mart.), p. 159.

[3] *Ilustraţiunea română*, an. II (1892), nr. 11 (15 mart.), p. 85.

[4] I. C. Săvescu traduce în *Dumineca*, an. I (1890); nr. 8 (18 nov.).

[5] În *Generaţiunea nouă*, an. XIV (1894), nr. 10 (oct.), p. 246-249.

[6] *Literatorul*, an. III (1882), nr. 10 (oct.), p. 130.

[7] *Revista literară*, an. X (1889), nr. 15 (22 april.), p. 225 sqq.

[8] *Ibidem*, an. XVII (1896), nr. 3 (20 febr.), p. 48 sqq.

[9] *Ibidem*, an. XVII (1896), nr. 35 (20 ian), p. 550-553.

Scanned with OKEN Scanner

Parcurgerea periodicelor de la sfârşitul secolului relevă şi alte curiozităţi: în 1898, infatigabilul Spartali traducea din Nietzsche *Also sprach Zarathustra*, fragmentar, sub titlul *A citi şi a scrie*[1]. Prin acest text, însăşi literatura franceză – sub imperiul unui şoc semnificativ – descoperă o nouă formulă prozastică: intuiţia traducătorului român se cuvine, ca atare, menţionată. Puţin timp după aceea, Rémy de Gourmont observa că Nietzsche (prin *Also sprach Zarathustra*) şi Poe, prin întreaga sa operă, au exercitat asupra literelor franceze cea mai fertilă influenţă[2].

Selectarea valorilor s-a produs, la noi, cu oarecare întârziere, dar sedimentarea se înfăptuia lent. Când, puţini ani mai târziu, Petică schiţează în *Literatorul* florilegiul simbolismului contemporan, numit de el „noul corent literar", ne uimeşte seriozitatea selecţiei, asupra căreia lipsa de discernământ a revistei nu a avut nici un efect; Petică: „Walt Whitman, Ibsen, Maeterlinck, Verhaeren, D' Annunzio, Verlaine, Mallarmé, Viélé-Griffin, Jean Moréas, Léon Dierx şi alţii au impus omenirei pecetea geniului lor"[3]. Unica excepţie a ultimului nume nu anulează impresia favorabilă.

Un izvor colateral al noii specii îl reprezintă traducerile de poezii în proză, după exemplul francez. Experienţa nu era nouă, şi, aşa cum am arătat, Heliade-Rădulescu traducea poezie universală într-un fel de proză ritmată; în ultimele două decenii ale secolului, experienţa izolată se generalizează: contactul prelungit cu o literatură în care procedeul era practică curentă duce la umplerea paginilor de revistă cu proză lirică destul de ştearsă, în capul căreia citeşti, cu jenă, vreun nume de rezonanţă.

Începutul îl face tot Bonifaciu Florescu, în primul an de apariţie al *Literatorului:* într-o proză aproape cursivă, dar monotonă, scriitorul traduce baladele lui Henri Murger; mai concis se arată Th. M. Stoenescu: el preferă, vizibil, numele „mari", adică pe Petrarca, Byron, Goethe, Schiller etc. Din păcate, incapacitatea poetică funciară a autorului îşi spune cuvântul, iar epocile, talentele şi stilurile sunt topite în aceeaşi pastă incoloră. Din Byron, Stoenescu traduce *Depărtarea*[4], *Mazeppa*[5] etc.; din Goethe, fragmentul intitulat *Vă invidiez*[6]. din Petrarca, *Cugetări nocturne* (?), în acelaşi număr al revistei, din

---

[1] *Ibidem*, an. XIX (1898), nr. 15 (1 iunie), p. 229 sqq
[2] *Ibidem*, an. XVII (1896), nr. 35 (20 ian), p. 550-553.
[3] R. de Gourmont, *Le problème du style*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 158-159.
[4] *Literatorul*, an. XX (1889), nr. 1 (20 febr.), p. 1.
[5] *Ibidem*, an. II (1881), nr. 3 (15 mart.), p. 679-680.
[6] *Ibidem* an. IV (1883), nr. 2 (febr.), p. 74.
[7] *Literatorul*, an. II (1881), nr. 2 (15 febr.), p. 618.

Scanned with OKEN Scanner

Schiller – poezia *Florile*, în proză[1]. Este interesant să notăm că şi Macedonski a încercat o traducere din Byron: *Întunecimile*[2]; dar artistul înnăscut îşi face simţită prezenţa, iar alegerea se opreşte asupra uneia dintre cele mai tulburătoare şi întunecate pagini ale autorului englez.

I. S. Spartali ridică pe o nouă treaptă această îndeletnicire atunci când, traducând un „folclor" aproximativ din franceză, tot sub titlul de „balade", scrie veritabile poeme în proză[3]. Se remarcă aici o grijă sporită de a apropria fraza românească cerinţelor poematice. Efectul este interesant: apare o operă aproape independentă. Oricât de baroce şi contrafăcute, traducerile de acest fel şi-au pus pecetea direct asupra lui Spartali ca prozator liric; încercând să scrie la rândul său poeme în proză, nu se va putea sustrage tiparului stilistic pe care şi l-a compus cu ajutorul pastişelor.

Toată literatura de traduceri evocată aici, prezintă o notă comună: este „neoficială", poartă aura cărţii nerecomandabile. În acelaşi timp, „Junimea" dezvoltase o şcoală de traduceri prezentate deseori Academiei Române pentru premiere: erau opere „serioase", făcute în versuri atunci când se traducea un poet, publicate ulterior în volume cu gir oficial. Asupra lor toată lumea era de acord, iar calea popularizării prin manuale şi antologii le era deschisă. Se preferau, evident, clasicii (Homer, Horaţiu, Shakespeare, Schiller etc.) – aceştia traduşi cu o mare exactitate. Literatura de traduceri din revistele simboliste se află însă, prin esenţa ei, la polul opus: este improvizată, fragmentară, deseori neglijentă. Urmăreşte însă, oricum, consacrarea numelui *autorului*, şi nu pe cel al *traducătorului*, cum este cazul celei de obedienţă sau de inspiraţie junimistă. Non-conformistele traduceri obscure din poeţi ai zilei pun de la sine în umbră numele traducătorului. Nu ne mirăm deci că apropierea dintre poemul în proză şi traducerea în proză ritmată a poeziilor s-a făcut tocmai în această zonă, subterană şi neoficială, a revistelor efemere.

Chiar din cele spuse până acum, credem că reiese cu claritate un lucru: ceea ce înglobăm, la acest capitol, sub titlul de *poem în proză* reprezintă un material foarte compozit, o vegetaţie prozodică spontanee, încă neajunsă la deplina dezvoltare. Poeme în proză reuşite rămân numai câteva – poeme în proză virtuale –, o sumedenie. Cea

[1] *Ibidem*, an. II (1881), nr. 5 (mai.), p. 132.

[2] *Lumina*, an. I (1894), nr. 20 (30 april.; v. comentariile Ilenei Verzea, *Byron şi byronismul în literatura română*, Buc., Ed. Univers 1977).

[3] Balade „indiene", „persane", „finlandeze" etc., *Revista literară*, an. XVII, (1896).

Scanned with OKEN Scanner

mai mare parte a acestor proze lirice sunt un rezultat al dorinţei vagi de inovare formală.

Am evocat, şi cu alte ocazii, împrejurările datorită cărora o clasificare a „poeţilor în proză" pe şcoli şi curente literare (naturalism, simbolism, parnasianism etc.) este, în cazul literaturii noastre, inoperantă: pe teritoriul românesc toate curentele s-au unit într-un „novism" sintetic. Inovaţia prozodică simbolistă se învecinează cu cea instrumentalistă, idealul parnasian se regăseşte în opera cutărui prozator naturalist. Mai fructuoasă se dovedeşte apropierea acestei producţii dintr-un un alt unghi: din cel al măsurării treptelor evolutive pe care se situează diversele proze în efortul continuu pentru atingerea rigorilor speciei.

În acest spirit, am împărţit întreaga proză poetică ce are vârsta poemului în proză în trei categorii, cărora le-am dat titulaturi semimetaforice: „poem formal", „poem conceptual" şi „poem (în proză) propriu-zis". Inutil să precizăm că materialul cuprins în toate aceste trei categorii este perfect contemporan şi că se divide doar din punct de vedere valoric. La început, noua specie este imitată în aceea ce are pur exterior (direcţia „formală"), apoi autori mai perspicaci se străduiesc să-şi ghideze inspiraţia potrivit unei formulări sintetice (direcţia „conceptuală"), pentru a se ajunge, în aproximativ ultimii ani ai secolului, la poeme în proză veritabile.

Deficitul conştiinţei estetice este sensibil pe acest teren mai mult decât aiurea: se întâmplă ca acelaşi autor să scrie poeme încadrabile uneia sau alteia dintre direcţiile amintite.

Schema rezultată în urma analizei stilistice reprezintă însăşi schema evoluţiei interne care a dus la crearea poemului în proză.

1. Direcţia „formală". Pentru o singură dată, cel puţin, dinamica maioresciană a influenţelor se verifică. „Noua proză" străină avea două elemente uşor perceptibile: libertatea sintactică şi, decurgând de aici, ritmul. Ştiam acum că alterarea sintactică este rezultatul final al unor transformări de adâncime, operate la nivelurile figurativ şi semantic. Ochiul neexersat nu vede, însă, decât exteriorul. În poemele care imită pur formal noua specie, ritmul este obţinut pe calea introducerii artificiale de iteraţii sau pe cea (mai facilă) „a poetizării" sintaxei prin ritmicizare mecanică. Ambele procedee pot fi uşor întâlnite în toate prozele datorate mimetismului primitiv.

Iteraţiile capătă aspect artificial atunci când, datorită cadenţei frazei, observăm că ele nu corespund nici unei nevoi interne reale, ci

Scanned with OKEN Scanner

au scopul de a simetriza formularea. Sub pana lui Traian Demetrescu, poet dotat cu o anumită sensibilitate terminologică, exercițiul este elocvent:

„Te-am întrebat: de ce ai ochi așa blânzi și frumoși?
Tu mi-ai răspuns: ca să te privesc...
Te-am mai întrebat iarăși: de ce ai buze așa de fierbinți și de dulci?
Tu mi-ai răspuns: ca să te sărut...
Dar într-o zi, m-ai întrebat și tu: de ce am inima așa de simțitoare?
Și ți-am răspuns: ca să te iubesc."[1]

În acest poem, simetria triplă întunecă conținutul: fiecărei întrebări îi urmează un răspuns format din același număr de cuvinte. Chiar întrebarea are schemă sintactică identică: *adverb interogativ – verb – substantiv – adjectiv – adjectiv.*

Răspunsurile sunt mai simetrice, iar primul și al treilea se află, pe deasupra, în rimă:

– Ca că te privesc
– Ca să te sărut
– Ca să te iubesc

Imaginea unei poezii ratate, transformate în proză fluidă, domină poemul lui Traian Demetrescu. Cu toată indigența jenantă a inspirației, repetițiile corespund, totuși, unei logici interne.

Dar principiul iterativ, preluat mecanic, are drept rezultat contorsiuni care nu mai ascund nimic. Iată începutul unui poem obscur, *Abnegație*, de Elisabeta M. Z. Ionescu[1]:

(A) (B) (C)

Abia ajuns în pragul vieței, nu te grăbi, armat cu ochii tăi de foc și mai mult de calea mea îi îndepărtează. Nu te grăbi abia ajuns în calea vieței, armat de ochii tăi de foc.

(D)

Copil neștiutor, nu te grăbi. De mult mi-e sufletul străpuns. Azi arma-ți nu va găsi ce să lovească. În mine totul e sfărmat. Copil neștiutor, nu te grăbi, armat de ochii tăi de foc.

(E) (F)

Azi teamă nu mai am. Simțirea în piatră am prefăcut-o; iar sufle

[1] *Peleșul*, an. II (1888), nr. 8 (iunie), p. 78.
[2] *Carmen*, an. I (1898), nr. 1 (6 iulie), p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

(G)
tul de mult mi-e ars de arma acelor ochi de foc. Azi teamă nu mai am, simţirea-mi piatră am prefăcut-o, iar sufletul de mult mi-e ars..."

Ciudata compunere ar putea deci trece drept un perfect „poem conceptual", dacă accentul n-ar cădea, în chip vădit, pe angrenajul de simetrii pus în funcţiune. Poemul se împarte pe paragrafe, care sunt aici strofele travestite ale unei poezii ce a renunţat, din motive obscure la aspectul versificat.

Adâncimea simetriei creşte dacă observăm că, în realitate, fiecare dintre sintagmele subliniate reprezintă un vers:

(A) v–v–v–v–v = octosilab iambic, cu clausulă feminină;
(B) v–v–v = „quatrosilab";
(C) v–v–v–v– = octosilab iambic, cu clausulă masculină;
(D) v–v–v–v–v – = decasilab iambic;
(E) v–v–v– = "sennario" iambic;
(F).v–v–v–v–v– = octosilab iambic, cu clausulă feminină;
(G) v–v–v–v– = octosilab iambic, cu clausulă masculină.

Toate sintagmele importante sunt, prin urmare, redactate în tipar exclusiv iambic. Pe de altă parte, într-un poem de zeci de fraze, acestea pot fi reduse la numai 7 fraze-vers, care definesc ansamblul. Simetria este menţinută şi la nivelul întregului poem: acesta are 6 paragrafe (3 X 2), iar fiecare paragraf este compus din 3 fraze; cifra 3 orientează dispunerea. *Abnegaţie* reprezintă un adecvat exemplu de simetrie fonetică (ne referim la versuri) şi de simetrie sintactică, ce dau împreună iluzia artei.

Pentru interes pur documentar, amintim şi unele cazuri curioase, în care simetria, coborâtă la nivel fonetic, transformă poemul în poezie de efect buf. Imaginea deformată pe care poemul în proză a avut-o întotdeauna în spiritele ostile s-a datorat, în bună măsură, acestor exerciţii naive. Un Aurel Iorgulescu, prozator salutat laudativ, de Macedonski la apariţie (pentru volumul *Stoguri blonde. Poeme în proză*, Buc., Minerva, 1901), scrie următorul „poem":

„Voinici aprigi, fete mândre, aer limpede, răcoare, codru verde, fluturi, şoimi şi rândunele, şoapte lini, cântări blânde şi lumină, flori albastre de cicoare, cuişoare sângeroase, flori de nufăr, violete, stoguri blonde sunt o magică plăcere de parfum şi de nuanţe.

Scanned with OKEN Scanner

Iar pe ceruri sus, Apollon tras pe un car cu cai de raze se ridică spre amiază şi, trosnind din bici de foc, scapără potop de flăcări."[1]

Nefericita inspiraţie de a construi întregul paragraf pe ritm trohaic creează o atmosferă comic-involuntară. Nu este de mirare că o intuiţie genială, cum a fost cea a lui Caragiale, a găsit tocmai în acest gen de simetrii fono-sintactice material adecvat pentru parodierea poemului în proză, în general.

Galeria celor care au înţeles abuziv noua specie este largă şi cuprinde majoritatea numelor prezente în acest capitol; dacă Mircea Demetriade se bucura de oarecare renume, în schimb „poemele" sale în proză arată astfel:

„...Se leagănă iarba de tot lenevoasă; şi frunzele joacă de crăci dezlipite; şi stelele-n ceruri ce cad ameţite pe lacuri şi ţarini; şi ele nebune şi toată Natura, afară de Omul tâmpit de o muncă şi stearpă şi vană, ce doarme la viaţă splendidă din noapte".

(Hora nopţii).

Nu mai este nevoie să împărţim acest final de poem în versuri pentru a observa poezia trucată.

2. Direcţia „conceptuală". Încadrăm aici prozele care expun concepte generale şi sfidează emoţia; lectura unor asemenea bucăţi indică, cel mult, dorinţa conciziei, idealul niciodată atins al exprimării de adevăruri esenţiale. Cele mai reuşite dintre ele par, în cel mai bun caz, maxime sau aforisme dezvoltate.

Volumul *Intim* de Traian Demetrescu este plin de astfel de poeme[2]. S-ar spune că poetul a resimţit o oroare instinctivă faţă de grandilocvenţă şi că a căutat în discreţie compensarea lipsei de talent. Rezultatele sunt abia notabile, după cum poemul *Lebăda* o arată:

„Sub jeratecul lunei lacul dormea. O lebădă albă pluteşte molatec şi maiestuos. Apa se înfiorează în urma ei.

Singurateca pasăre trece aşa de liniştită, aşa de neturburată, că mă gândesc: de ce sufletele noastre nu păstrează aceeaşi seninătate, în trecerea lor prin viaţă?"

---

[1] Poemul *Dimineaţă de vară*, op. cit., p. 109-110.

[2] *Intim. Poeme în proză. Nuvele*. Buc., 1894.

Scanned with OKEN Scanner

Lebăda era un element simbolist curent, ce popula decorul epocii, de la parcurile lui Régnier şi Moréas, până la marele poet care a ridicat în *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* detaliul graţios la metaforă. Proza lui Traian Demetrescu nu are capacitatea metaforizării, deoarece fraza a doua nu este decât o vagă meditaţie pe margine de tablou. Ceea ce înrudeşte toate bucăţile conceptuale este totala lipsă a misterului: nici o cută de îndoială nu umbreşte, stilistic, imaginea. Dacă poemele în proză „formale" păcătuiesc prin împrumutarea unei simetrii exterioare, cele „conceptuale" ratează – prin construcţie – orice zbor al gândului dincolo de ultimul rând. Poemele lui Tradem, prea legate de un fapt anume menţionat şi prezent, nu mai ajung în viitor sau în trecut.

Amintim, din această categorie, un alt exemplu *Dor de ducă*, de Bonifaciu Florescu:

„Un dor de ducă adesea mă-nteţeşte şi mintea-mi rătăcitoare trece peste câmpuri, peste munţi şi mări, cutreieră ţări nenumărate şi ciudate.

Un dor de ducă adesea mă-nteţeşte, dezgustat de urâtul vieţei, de monotonia lucrării, de marea prostie a unora, de mica fală a altora, mintea-mi rătăcitoare îşi ia avântul nebunatic şi un dor de ducă adesea mă-nteţeşte.

De ce nu pot lăsa în starea-i imbecilă acest oraş de pulbere zadarnică şi de noroi mişelesc?

De ce nu pot, o dată în viaţa mea, să văd Alpii cei măreţi, minunile Italiei şi tot ce visează mintea-mi rătăcitoare?

Oh! Englezule flegmatic, te iubesc ca şi ceaţa Londonului tău; vă iubesc, întristători molifţi ai Britaniei şi mândre cigarere ale Grenadei; inima-mi e pustie şi mintea-mi trece peste câmpuri, peste munţi şi mări.

Dar sunt pironit aici, în blestematul de Bucureşti: atunci deschid cărţile iubite; pentru un moment, ador cu chinezul Buddha fără formă sau trăiesc cu brahmanul un lung şir de vieţi şi cutreier ţări nenumărate şi ciudate."

Aparent, această compunere s-ar îndepărta de celelalte poeme „conceptuale" şi ar constitui chiar un poem în proză din tradiţia lui Baudelaire sau Charles Cros. Lecturile franceze ale autorului sunt perceptibile: fraza sună altfel decât cea a predecesorilor, iar scriitorul pare familiarizat cu *Pays de Coccagne* a lui Baudelaire, cu visările exotice ale lui Cros sau Marcel Schwob. Formulele iniţiale şi finale denotă poemul gândit global, frazele se grupează pe paragrafe, iar finalul, precedat de conjuncţia adversativă, imită finalurile poemelor baudelairiene. Totuşi, mimetismul iese la iveală şi dă aerul contrafăcut, propriu compunerii realizate după reţete. Dincolo de lipsa evi-

Scanned with OKEN Scanner

dentă a suflului poetic, autorul comite imprudenţe stilistice flagrante: pe o unică pagină, mărturiseşte disponibilităţi geografice exagerate, iar starea sa de suflet cunoaşte prea numeroase salturi.

Singura tristă „contribuţie" cu adevărat „originală" a lui B. Florescu o reprezintă calificările de tipul *marea prostie a unora, starea-i imbecilă, noroi mişelesc, blestematul de Bucureşti*: fibra baudelairiană se balcanizează în chip dubios, aura de visare pură coboară la nivelul insultei. Distanţa de pastişă este însăşi distanţa dintre poemele în proză de până acum şi marile poeme care le-au putut servi drept model.

O singură dată peisajul sudic răzbate, în proza epocii, încorporat unei opere veritabile: este vorba de schiţele lirice ale lui Delavrancea. Ataşat, însă, prin întreaga sa educaţie tradiţiei „scriptice", autorul lui *Fanta Cella* limitează chemările lirice la episoade colaterale.

Pe alte latitudini, plecând din acelaşi punct, traiectoriile literare descriau spirale ameţitoare; ar fi dificil de spus ce sugestie străină au reţinut autorii români de „simetrii" forţate: repetările de formule, pseudo-refrenele, reluările de cuvinte (lait-motivele) sunt curente oricărei mari proze simboliste. Nimeni, însă, n-a avut ideea de a reduce poemul în proză la asemenea detalii şi de a transforma amănuntele exterioare în unică raţiune, a compunerii.

Dintre autorii care au utilizat, cu mare virtuozitate, procedeul repetiţiei, reţinem, natural, pe cei pentru care poemul în proză era joc detaşat şi elegant: numele estetului Rémy de Gourmont, evocat şi cu alte ocazii, vine primul în minte. Poemele sale, pline de fantezie, plutesc delicat într-o continuă autoparodie; cele mai reprezentative bucăţi sunt cuprinse în volumul *Le livre des litanies*, din 1894. Florilor le sunt închinate de exemplu compuneri fantaste; veritabile baloane de săpun multicolore. Iată trandafirul:

„Fleur hypocrite,
Fleur du silence,
Rose couleur de cuivre, plus frauduleuse que nos joies, rose couleur de cuivre, de joie" etc.

Refrenul se repetă de zeci de ori pe parcursul aceluiaşi poem; textul însuşi devine o broderie de formule. Macedonski cunoştea destul de bine literatura lui R. de Gourmont, după cum anumite trăsături ale operei sale o dovedesc; iradierea numelui în cercul *Literatorului* nu este exclusă.

Alt autor la care repetarea de formule joacă un rol primordial este Huysmans: evocarea acestui nume nu se face în legătură cu autorul

Scanned with OKEN Scanner

„Bibliei" decadentismului, ci în legătură cu naturalistul care a trecut treptat în tabăra simbolistă. După cum arătam în primele pagini ale capitolului, naturalismul s-a bucurat la noi de un regim „novator", comparabil cu cel al simbolismului. Macedonski, secondat de Bonifaciu Florescu, Th. M. Stoenescu, Traian Demetrescu şi mulţi alţii, cochetează cu naturalismul şi doreşte să scrie, potrivit destăinuirilor lui Demetrescu, un „roman naturalist"[1].

Evoluţia lui Traian Demetrescu reproduce, în mic, pe cea a naturaliştilor interesaţi de simbolism: destăinuirea crispată, tendinţa spre repetări obsedante, atracţia pentru mizeria citadină le sunt comune. Iată o cunoscută „baladă" de Huysmans, publicată în *Croquis parisiens* (*Ballade en prose de la Chandelle des Six*):

„Alors que la Carcel dominait, illuminant les chambres des familles à l'aise, toi, seule éclairais ces gatetas où la fille encore impubère du pauvre suppute, en rêvant la valeur de ses charmes qui poussent, o chandelle des six, grésillante chandelle!

Puis le corps se gâte, muri par les noces; déjà le ventre persienne et la gorge flotte; l'argent gagné à la sueur des charmes tarit et la faim ordonne. Ce n'est plus M-me Julia, c'est la vieille mère Jules qui te pocharde et te mouche, o chandelle des six, grésillante chandelle !"[1]

Înrudirea de atmosferă cu bucăţile fără pretenţii ale lui Traian Demetrescu este vizibilă; dincolo de incapacitatea poetică a autorului român, rămâne dorinţa de a surprinde „scene de viaţă", de a nota, pe viu, un *croquis*.

Cât priveşte poemele provenite din versuri dispuse tipografic în maniera prozei, ele nu au – desigur – echivalent străin: unicele încercări franceze de acest fel sunt posterioare şi aparţin, în special, lui Paul Fort (*Ballades françaises*). Câteva exemple din Marcel Schwob (*Le livre de Monelle*) vin să se adauge, dar o filiaţie pare exclusă.

Categoria numită a „poemelor conceptuale" se poate la rândul ei, revendica din exemple ilustre: mai mulţi simbolişti au încercat să îmbine poemul în proză cu aforismul, în puţine fraze grele de substanţă. Este suficient să amintim pe cel mai prodigios dintre ei, pe Jules Laforgue – maestru al prozei scurte şi al versului în egală măsură. Fraza câtorva poeme de Laforgue tinde să se pietrifice conceptual, să capete aparenţa maximei. Sunt poeme în proză care cuprind

---

[1] *Literatorul*, an. XX (1899), nr. 1 (20 febr.), p. 3.
[1] Huysmans, *Croquis parisiens*, Paris, 1880.

Scanned with OKEN Scanner

chiar o singură frază, săpată parcă în piatră (*Mélanges posthumes*). Şi aici o filiaţie incertă.

3. Poeme în proză propriu-zise. Tot înainte de 1900 au apărut şi poeme în proză reuşite: nu ne referim la poemele semnate de Macedonski sau Petică, ci la altele, rămase, din păcate, în paginile revistelor care le-au oferit primul refugiu. Ele au stârnit entuziasm momentan, dar au rămas simple excepţii.

Primul nume afară din serie este cel al lui Iuliu Cezar Săvescu: în decor balcanic şi sordid, lipsit complet de şansă, Săvescu a reeditat la noi destinul exemplar al poetului „maudit", în pereche ideală cu Petică. Ştefan Petică avea însă o boemă studiată, era snob în detalii şi îşi nutrea fronda cu substanţă de bună calitate. Iuliu Cezar Săvescu rămâne un talent stângaci şi naiv, iar abisul mizeriei morale şi materiale i-a atras instinctiv fiinţa. Şovăiala în gust l-a purtat deseori prin domenii străine, l-a făcut câteodată imitator şi pastişor; până la 1900 am descoperit o singură mare realizare în proză, poemul *Pribegire*[1]. Cu această viziune simbolistă, construită după tiparele poemului în proză, proza noastră poetică manifestă o incredibilă intuiţie, asemănătoare ca spirit celei a lui Lautréamont; poetul mai scrie felurite proze, dar nici una nu egalează ţâşnirea fericită din *Pribegire*. *Suferinţa şi amorul*[2] sau *Secolul*[3], „poeme în proză" în sensul celor analizate mai înainte, pot fi considerate „formale" sau „conceptuale". Primul este o fabulă în genul celor publicate înainte de 1850, iar *Secolul* ar fi putut fi iscălit tot aşa de bine de Bonifaciu Florescu sau de Traian Demetrescu. Acordurile din *Pribegire* nu se mai întâlnesc nicăieri:

„Eram în al zecelea an al pribegirei.

Sprijinit în toiagul ce-mi atingea părul frunţei, cu ochii în ţărână, străbăteam pustiul suferinţei.

Eram în al zecelea an al pribegirei.

Soarele dogorâtor cobora ca o flacără rotundă şi văzduhul părea substanţă topită.

Şi nici un copac să dea umbră şi nici un izvor să răcorească sufletul.

Dar în mijlocul pustiului, în mijlocul pustiului calcinat, străluceau, ca un postav verde, mlaştine otrăvitoare.

Trestiile singure se mişcau cu fâşâire lugubră, iar de-a lungul ţărmurilor, încolăcite ca în inele, dormitau târâtoarele pustiului.

---

[1] *Literatorul*, an. XI (1890), nr. 1 (iunie), p. 6-7.
[2] *Ibidem*, an. XIII (1892), nr. 2 (15 iulie), p. 10.
[3] *Ibidem*, an. XIII (1892), nr. 3 (15 aug.), p. 3-4.

Scanned with OKEN Scanner

Şi vântul nu bătea, şi paserile nu cântau, şi văzduhul ardea ca o flacără.

– Oh! Ce păcate, strigai atunci, ce păcate îngrozitoare mi-au lăsat strămoşii – şi suspinând m-am aşezat pe stânca fierbinte.

Trecură în şiruri pe dinaintea mea toate privelştele vieţei. Nimic nu-mi rămase neamintit."

Lumina dulce a copilăriei se pierdea în fioroasa întunecime a nenorocirei.

Umbre necunoscute, cu zâmbiri sarcastice, se opresc înaintea mea, mă însoţesc în drumul vieţei, şi-n fiecare recunosc un vrăjmaş, şi unul e mai rău ca altul şi mă sfâşie.

Dar în fundul întunecimei, în fundul nopţei eterne ce-mi clocește în suflet, asemenea unei steluţe binecuvântate, răsări o searbădă lumină.

Ochii mi se umplură de lacrimi şi omorâtoarea deznădejde îşi aruncă vălul ei negru peste faţa mea, căci mi-adusei aminte că o singură fiinţă mi-a rătăcit drumul vieţei.

Oh! Sufletul mi se pierdu într-o teribilă urgie de amintiri. Voluptăţile nemăsurate ale unei iubiri închipuite îmi sfâşiau inima în bucăţi sângerânde...

Atunci, din adâncimea arcuită a seninătăţii albastre, uşor şi molatic, necunoscut locurilor acestora, se ridică un vânt, un vânt rătăcit din câmpiile fericirei, din gura parfumată a primăverei.

Aripile lui se frecară deasupra pustiului şi o muzică cum de mult nu auzisem se revărsă peste pustietăţi, iar pustietatea se puse în mişcare.

Trestiele se plecară cu freamăte duioase. Mlaştinile se legănau molatic, iar târâtoarele singure se repeziră în mijlocul apelor.

De sus, din limpezime, spintecând norul de purpură, ea se coborî înaintea mea cu iuţeala fulgerului. Era atât de frumoasă şi strălucitoare, că fruntea mea se izbi de nisipul arzător. S-o privesc drept în faţă n-aş fi putut niciodată privirile ei tăiau ca sabia şi resimţii fierul rece şi arzător ce-mi spinteca inima.

Oh! umbră rătăcitoare a vieţei mele! Tu, singura lumină ce a străbătut până-n adâncul sufletului meu, iubeşte-mă! Nu cer nimic altceva şi nici n-am cerut vreodată mai mult ca o zâmbire...

Dar cuvintele mele se risipiră în nemărginirea înflăcărată şi, ca şi cum cerurile ar fi fost metal, cuvintele se repetau spărgându-se din boltă în boltă.

Când ridicai fruntea brăzdată de colţurile nisipului, ea sta înaintea mea mută şi rece, fără mişcare, aşa cum m-a privit totdeauna.

Veşmintele ei erau ale îngerilor şi părul moale şi galben cădea mătăsos pe sânu-i descoperit. «Vorbeşte, fă un semn! Nu se găseşte în tot sufletul tău o rază caldă pentru mine? Oh, îndură-te, îndură-te, strigai îngenunchind la picioarele ei. Îndură-te!»

Dar ea, întinzându-şi vălul de purpură ce se umfla în vânt, se repezi râzând cu hohote deasupra pustiului calcinat.

De trei ori sufletul meu îşi ridică flacăra până la bolţile cerului şi de trei ori şi-o coborî până în adâncurile întunericului. Atunci, se simţi o mişcare în tot pustiul.

Adierile parfumate încetară, soarele se ascunse cu groază sub marginile pământului.

Scanned with OKEN Scanner

Mlaştinile îşi reluată lugubra piroteală şi trestiile îşi plecară frunţilė posomorâte.

Iar târâtoarele singure se reurcară pe ţărmuri şi încolăcindu-se ca inelele dormitară.

Ridicai mâinile spre cer şi strigai cu ochii plini de lacrimi: «O, moarte, vino!», şi o groapă neagră, fără fund, fără scânteie de lumină, vecinicie a durerei şi nenorocirei, se căscă spăimântătoare în sufletul meu; şi de la cer la pământ, de la un capăt la celălalt al pustiului, se repetară cuvintele mele: «O, moarte, vino!»

Atunci, un hohot puternic de râs crăpă văzduhul de la un capăt la altul. Dealurile se clătinară, stâncile se rostogoliră în văi, iar văile profunde şi uscate urlară, şi urletele lor erau îngrozitoare. Apele începură să clocotească, chiar pământul părea că se leagănă sub tălpile mele, iar dintre dealurile sure rânji chipul enorm al Satanei."

Deşi mai amplu decât cele obişnuite, poemul de mai sus este vădit cadenţat şi împărţit în unităţi distincte: exclamaţiile marchează încheierea unui paragraf şi avansarea, lentă, către viziunea finală („Oh! Ce păcate, strigai atunci..."; „Oh! sufletul mi se pierde"; „Oh, umbră rătăcitoare a vieţii mele!"; Oh, îndură-te, îndură-te."). Cele patru paragrafe îndeplinesc rolul versetelor, deşi fiecare în parte ar putea fi considerat un poem distinct. Altă dovadă că poemul a fost gândit global este şi înrudirea frapantă a primului şi a ultimului pasaj, care încadrează apariţia mediană. Deşi redactate în fraze aproape identice, semnificaţia lor rămâne profund deosebită: teroarei şi nesiguranţei din primul paragraf i se opune disperarea finalului.

Deşi arhitectura poemului pare înrudită cu cea a poemelor-imitaţie, noutatea viziunii răzbate vizibil: fondul peisajului sugerat este fantastic. În toate celelalte schiţe de decor întâlnite la contemporanii lui I. C. Săvescu, fantezia rămânea la suprafaţă, iar tabloul evoca un pastel de Alecsandri. De fiecare dată, forma ciudată şi contorsionată a prozei ţâşneşte dintr-o sensibilitate neobişnuită.

Decorul împrumută detalii pământeşti, dar stânca arsă, înconjurată de mlaştinile verzui, izvorăşte din aceeaşi fantezie morbidă care a dictat „peisajele" diabolice din *Chants de Maldoror;* ca şi acolo, orice detaliu trimite la prezenţa centrală, malefică, iar întregul poem pare orientat către fraza finală („...iar dintre dealurile sure rânji chipul enorm al Satanei"). Aceasta este înrudită ca viziune cu frazele ce evocă chipul enorm al lui Satan-Dumnezeu din descrierile lui Lautréamont:

À la fin, ma poitrine oppressée, ne pouvant chasser avec assez de vitesse l'air qui donne la vie, les lèvres de ma bouche s'entre-ouvrirent, et je poussais

Scanned with OKEN Scanner

un cri... un cri si déchirant... que je l'entendis. Trois fois, je faillis tomber à la renverse, comme un homme qui subit une émotion trop forte; trois fois je parvins à me remettre sur les pieds. Pas une fibre de mon corps ne restait immobile, et je tremblais, comme tremble la lave intérieure d'un volcan...

Ne trouvant pas ce que je cherchais, je soulevai la paupière éffarée plus haut, plus haut encore, jusqu'a ce que j'apperçusse un trône, formé d'excréments humains et d'or, sur lequel trônait avec un orgueil idiot, celui qui s'intitule lui-même le Créateur!..."

(*Chants de Maldoror*, II)

Abstracţiunile sau, cu alte cuvinte, simbolurile explicite conferă bucăţii un aer uşor manierist: *pribegia* a ajuns în al zecelea an, ţărâna din *pustiul suferinţei* este fierbinte, *fioroasa întunecime a nenorocirei* etc. – toate acestea reprezintă tributul stilistic plătit convenţiei locale. Autorului i-a fost teamă să plonjeze total în metaforă şi de aceea a stabilit, prin abstracţiuni, o punte de legătură cu limbajul prozastic tradiţional.

Numim *metaforică* această proză nu numai datorită aspiraţiei continue către limbajul figurat, ci şi datorită modificării interne a frazei. Desigur, ceea ce cade în primul rând sub ochi este pădurea de simboluri coerente – deci lumea alegorică – în care se mişcă poetul; dar afirmaţiile nete, fără explicitări, amestecul de exprimare abstractă cu detalii materiale crude sunt tot atâtea elemente inedite în proza noastră lirică. Paralelismul între peisajul lugubru-torid şi desfăşurarea în falduri a abstracţiunilor menţine textul la temperatura lirică necesară, absentă în „poemele conceptuale".

Să remarcăm dificultatea cu care peisajul propriu-zis fantastic şi-a făcut apariţia în poemul nostru în proză, după unica şi fericita excepţie eminesciană: simboliştii şi-au găsit loc comod în real sau au cultivat, în proporţii infinit mai reduse, „fantasticul pentru fantastic", de efect mediocru. La I. C. Săvescu, ultimele cuvinte duc la o sporire a „irealităţii", prin dezvăluirea viziunii finale. Reîntoarcerea pe pământ nu a mai avut loc: poemul a rămas în alt tărâm.

Pribegire este singurul poem în proză de asemenea dimensiuni analizabil într-o viziune antologică, proprie capitolului de faţă; nu este însă şi singurul din grupul celor reuşite. Tânărul Arghezi (sub numele încă intermediar de Ion Th. Arghezi), de exemplu, încheie semnificativ secolul, înainte de a inaugura, strălucit, pe cel următor. Bucata intitulată *Senar*[1] este notabilă nu numai ca unul dintre cele mai

[1] *Viaţa nouă*, an. I (1898), nr. 6 (19 april.), p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

reuşite poeme în proză ale epocii, ci şi ca reprezentantă a manierei juvenile, abandonate în anii maturităţii. Arghezi nu şi-a găsit încă formula, dar mimetismul înalt al tânărului de geniu răzbate şi în pagina de mai jos:

"Vârfurile pădurei se-nfigeau în sânge şi trestii leneşe sărutau undele aprinse. Sălciile îşi scăldau pletele. Departe, peste lac, într-o ceaţă violetă, o dungă de frunze ruginite. Pe lac dormea o melancolie dulce, şi toamna începuse să zâmbească printre crăci desfrunzite, iarba avea petece palide. Nici un fluture, nici o pasăre. Nenufarul îşi închisese florile, iar foile dezolate visau printre trestii.

«Senar, numai ochii tăi albaştri m-ar înveseli: haidem la picioarele sângerilor bătrâni, să-ţi muşc buzele; părul blond va scălda umerii mei goi şi-n liniştea plângătoare a înserării privighetoarea ne va îmbăta cu duioşie. Christ, căruia ţi-ai dat sufletul, ne va ierta; corpurile noastre vor fierbe.»

Apa începuse să tremure şi-n bruma ce înecase balta, legănându-şi corpul, sări cu părul fluturând Senar.

Cerul stropit cu diamante, pădurea în depărtare o dungă neagră şi pe apa înstelată alunecam amândoi.

«Senar, Senar, haidem în iarba catifelată; privighetoarea cântă. Acolo vom dormi lipiţi, din pulpele tale albe voi suge sânge... o noapte vom tremura şi, pierduţi în acelaşi vis, vom muri sub revolta sângelui. Ah, apropie-te. Din apă iese luna.»

Privighetoarea plângea pe o salcie şi o ploaie de argint încremeni pe ierburile-nalte..."

Apropierea lui Iuliu Cezar Stănescu de Lautréamont avea, fără îndoială, o valoare pur orientativă; în acelaşi sens, poemul *Senar* se află sub cea mai clară zodie rimbaudiană: atmosfera de puritate şi pasiune, evocată printr-un decor neverosimil, trimite la unele pagini din *Illuminations*. Ca şi în cazul lui Săvescu, armonia sintactică produce o simetrie evidentă a „mişcărilor": natura compasivă şi adresarea directă menţin un dialog permanent în cele cinci paragrafe ale poemului. Trecerea la noul paragraf este marcată tipografic şi cu ajutorul apelativului *Senar*!

Se observă de la început grija evidentă a autorului de a evita monotonia: tot arsenalul simetriilor sintactice, analizat pe larg în prima parte a acestui capitol, este abandonat. Unica situaţie în care repetarea ar fi de neînlăturat este rezolvată prin dublarea numelui cheie în penultimul paragraf. Alternarea celor două registre, care se disting numai prin timpurile verbelor, pare făcută de un remarcabil stilist intuitiv: tablourile de natură sunt la imperfect, adresările eroinei la vi-

Scanned with OKEN Scanner

itor. Prin dispunerea timpurilor verbale, poemul devine un imn închinat permanenţei naturii (sugerată printr-un timp durativ, *imperfectul*) şi permanenţei aspiraţiei umane, niciodată realizate şi veşnic plasate în viitor. Nu există puncte de contact între cele două ordini de lucruri, iar destinul naturii şi cel al pasiunii umane se desfăşoară, mereu, în paralel.

Poemul nu are un final: ultima frază este de aceeaşi natură sintactică cu prima, iar spectacolul naturii pare destinat continuităţii. Autorul a încheiat totuşi discret, printr-o marcă aproape imperceptibilă: ultimul rând cuprinde singurul caz de verb la perfectul simplu.

După reţeta fraţilor Goncourt şi, în genere, conform cerinţei poemului în proză, autorul caută să reducă la minimum mişcarea prin fraze nominale („Departe, peste lac, într-o ceaţă violetă, o dungă de frunze ruginite", „nici un fluture, nici o pasăre" etc.). Dacă renunţă la simetrii prea evidente, poetul nu disprețuieşte în schimb alte figuri specifice poeziei, cum ar fi aliteraţia: „...iarba avea petece palide". Înnoirea fundamentală este suportată însă de limbajul poetic: poate pentru nici un alt autor al epocii calificarea de *metaforic* nu este mai adecvată.

Din cele 25 de predicate ale poemului, 15 sunt „impertinente logic", compun adică personificări şi metafore; doar zece (cele subliniate) au „pertinenţă" logică, se înscriu, cu alte cuvinte, în limitele limbajului prozastic tradiţional. Reforma este semnificativă, deoarece numai cu câţiva ani înainte asemenea „impertinenţe" logice lipseau aproape cu desăvârşire.

Iată lista determinărilor:

– trestii leneşe;
– undele aprinse;
– *ceaţă violetă;*
– frunze ruginite;
– melancolie dulce;
– *crăci desfrunzite*
– petece palide;
– foile dezolate;
– *ochii albaştri;*
– *sângerii bătrâni;*
– *părul blond;*
– *umerii goi;*
– liniştea plângătoare;
– cerul stropit cu diamante;
– *dungă neagră;*
– apa înstelată;
– iarba catifelată;

Scanned with OKEN Scanner

– *pulpe albe;*
– ploaie de argint;
– *ierburile-nalte.*

Din 20 de determinări, 11 (mai mult de jumătate, nesubliniate în text) aparţin domeniului alegoric, adică, conform aceleiaşi terminologii, sunt „impertinente" faţă de substantivele cu care sunt cuplate. Proporţia mai redusă decât în cazul verbelor apare şi ea semnificativă: poetul a început reforma limbajului în chip structural, pornind de la stratul, mult mai adânc, al relaţiei substantiv-verb.

Înrudirea tânărului Arghezi cu Rimbaud din faza *Illuminations* este de limbă şi de atmosferă: poemul său pluteşte încă în perfecta inocenţă a „îndrăznelilor" adolescentine, dar iniţiază în limbajul prozastic românesc o reformă analogă cu cea realizată de Rimbaud.

Ultimele două decenii ale secolului trecut transformă poemul în proză în prezenţă sensibilă: de acum încolo, el va ocupa un loc bine stabilit în configuraţia generală a prozei literare, mai ales datorită noului limbaj în care este realizat. Toate *încercările* şi *reuşitele* menţionate se apropie intuitiv de fondul comun al epocii simboliste, perceptibil în toate inovaţiile parnasiene, instrumentaliste sau ornamentale. Asupra întregii proze lirice scrise în epocă adie aripa simbolului. În capacitatea aceasta de a extrage numitorul comun al tuturor inovaţiilor şi de a-şi apropria *spiritul* noii proze ni se pare că rezidă meritul incontestabil al poeţilor în proză români din secolul trecut.

Villiers de l'Isle-Adam şi Barbey d'Aurevilly erau fundamental realişti, abia desprinşi de sub aripa protectoare a lui Flaubert: prin aspiraţia lor intimă, vizau însă lumea tenebroasă a lui Poe. Huysmans sau Catulle Mendès veneau din zona joasă naturalistă, dar erau salvaţi de visarea permanentă. Moréas, Th. De Banville sau Charles Cros aveau o sensibilitate plastică parnasiană, dar presimţirea misterului tulbură întotdeauna liniile tabloului lor, iar mobilele şi obiectele de artă care le populează interioarele sunt, toate, semne ale unei *alte* lumi. În ciuda premiselor diferite, îi uneşte pe toţi aderenţa – implicită sau manifestă – la un nou tip de limbaj.

Fondul lor comun poate fi cel mai sigur perceput prin măsurarea ecoului românesc: cu capacitatea proprie unei culturi tinere de a sesiza esenţialul, ignorând nuanţele – Macedonski, Petică şi toţi „decadenţii" mărunţi au privit literatura scrisă de Baudelaire, Mallarmé, Moréas şi Banville drept un singur tot. Tocmai de aceea proza lirică românească a ultimelor două decenii devine novatoare nu prin temele tratate (deoarece poncife tematice de mare vechime continuă să circule intens), ci prin sonoritatea frazei.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VIII

APOGEUL POEMULUI SIMBOLIST: D. ANGHEL

Va trebui să aşteptăm începutul secolului nostru pentru a nota apariţia capodoperelor simboliste la capitolul poemului în proză. Scrisă spre finele primului deceniu al secolului nostru, proza lui Dimitrie Anghel înseamnă îmbinarea perfectă a rigorilor speciei cu talentul precis orientat spre miniatural. Momentul 1910-1911, când apar poemele în proză din *Fantome* şi *Oglinda fermecată,* ajunge o dată-simbol, suprema înflorire a literaturii simboliste înaintea veştejirii rapide. În istoria prozei lirice româneşti, D. Anghel realizează astfel un moment privilegiat: după poemele în proză din cele două volume amintite, orice stilizare simbolistă sau post-simbolistă va avea aerul unei pastişe tardive.

Exegezele clasice ale acestei proze simboliste (T. Vianu, *Arta prozatorilor români;* Şerban Cioculescu, *Viaţa şi opera lui D. Anghel*) notează o filiaţie sigură a formulei sale prozastice: poemele lui Macedonski şi ale lui Petică. Linia Macedonski-Petică-Anghel s-ar părea că se impune cu forţa evidenţei. A fost mai puţin subliniată diferenţa calitativă esenţială care separă poemul simbolist în proză al lui Anghel de predecesorii săi parţiali, ce n-au atins capodopera din motive felurite. Macedonski era prea înfeudat secolului al XIX-lea pentru a realiza până la capăt o reformă prozastică şi pentru a rupe decis cu pretextul epic romantic; iar Ştefan Petică, singurul simbolist autentic abilitat de cultură pentru a consacra o nouă formă, a dispărut prematur. Cât despre ceilalţi cultivatori ai formei speciale, la frontiera dintre cele două veacuri – aceştia sunt principalii responsabili pentru discreditul ce a plutit la un moment dat asupra speciei. Un accident fericit face ca, spre 1910, poemul românesc în proză să se detaşeze cu forţa unei specii autonome, în creaţiuni perfect comparabile cu cele ale contemporanilor Laforgue sau Marcel Schwob.

Prin datele esenţiale ale artei sale, D. Anghel se încadrează noii mentalităţi ce va tutela poemul în proză veritabil. Simbolist perfect prin structură şi prin tematică, Anghel atinge o *scriitură* superioară ce marchează faza nouă, „semantică" (în terminologia lui Lotman) a prozei scurte simboliste. La răspântia dintre cele două veacuri, auto-

Scanned with OKEN Scanner

rul român surprinde tranziția între două mentalități formale: este, poate, meritul său istoric esențial.

D. Anghel apare drept simbolist prin regimul creativității sale, în primul rând. Aici, regula creată de Macedonski și de Petică a acționat cu exactitate, dar a fost ulterior completată de talentatul lor emul. Autorul s-a îndreptat spre forma problematică a poemului în proză abia spre sfârșitul vieții, atunci când „drama formală" din cariera oricărui mare simbolist își înăsprea accentele. Ca și Ștefan Petică, D. Anghel vede în poemul în proză mai degrabă o concluzie de ordin formal decât un exercițiu de tinerețe.

Continuând paralelismul cu Șt. Petică, observăm că Anghel atinge târziu specia; până a-i consacra ultimii ani ducând la perfecțiune variantele miniaturale din *Oglinda fermecată*, autorul a făcut o vagă jurnalistică, evocând figuri de celebrități naționale și ale Parisului literar, a abordat cronica plastică sau teatrală. Dar sub pana lui Anghel, aceste nevinovate producții cotidiene sau hebdomadare capătă o aură de supertemporal, care le scoate încă de la apariție de sub zodia jurnalismului. Scriind despre Iorga, Păun-Pincio, aniversarea lui Eminescu, pictorul Verona, o piesă a lui Halm etc., articolul se transformă pe nesimțite în poem, deoarece o parte centrală a lui capătă independență stilistică, devine fragment detașat de contingent. Ca și Petică, jurnalist din obligație, Anghel „presimțea", dincolo de subiectul articolului, o formă literară independentă, în care circumstanțialul să fi ajuns doar pretext. Decantarea formelor durează destul de mult timp. Autorul își construiește poemele perfecte abia în anii 1910-1911, apoi speculează asiduu formula până în ultimele zile de viață, adică până în decembrie 1913.

Marea diferență între D. Anghel și Ștefan Petică, la fel ca și între D. Anghel și oricare simbolist din epocă, începe abia acum. Vom vedea că vocația profundă a scriitorului a constituit-o estetismul sfârșitului de secol, estetism cultivat convins și fără ostentație, dar adaptat tradiției locale. De puține ori în literatura noastră estetismul cu valoare integrală a fost însușit din rațiuni profunde și nu din simplu mimetism: pentru fantastul Macedonski, găsirea unei singure formule de acoperire a personalității rămăsese imposibilă. Anghel și-a dat seama că, în condițiile culturii noastre, estetismul *à outrance* ar fi imposibil; de aceea, admiratorul lui Oscar Wilde și spectatorul dezolat al decăderii acestuia (cf. poemul *Oscar Wilde*), apropiatul lui Moréas și familiarul boemei franceze a adoptat estetismul în urma unei evoluții lente, abia spre sfârșitul vieții, ca o soluție extremă. A fost o adopțiune din rațiuni ontologice: supremația de o clipă a artei în viața omului nu

Scanned with OKEN Scanner

va mai fi pentru Anghel un motiv de orgoliu, ci unul de umilinţă. El se vede silit a se cantona în unica certitudine umană – în certitudinea frumosului material efemer, din care arta nu este decât o parte.

Circumstanţe biografice speciale au dat naştere poemelor în proză ale lui Anghel. La începutul anului 1911, autorul a traversat o gravă criză nervoasă, combinată cu nefericiri de ordin material. Accidentul arderii casei şi a manuscrisului unicului său roman, precum şi a bibliotecii şi a tuturor hârtiilor, i-a oferit o dovadă suplimentară despre inutilitatea efortului uman. Internat la spitalul de boli nervoase, D. Anghel traversează luni de zile penibile. Revenirea lentă la viaţă creează un alt om, mult mai amar şi mai grav, care nu mai crede în iluzia Artei atotbiruitoare. Refugiul în arta miniaturală a poemului în proză şi în reverie reprezintă unica soluţie existenţială în acele momente de derută.

Au atras destul de puţin atenţia până acum paginile scrise de „poetul florilor" (denumire absolut nefericită în ceea ce îl priveşte pe prozator) după ieşirea din spital şi din criza gravă de la începutul anului 1911 – examen de conştiinţă lucid şi fără echivoc, definire a unei condiţii generale aflate sub imperiul fragilităţii:

"Să reînvii din nou ca pasărea Phoenix e desigur o problemă extraordinară. Dar, oricâte mizerii te-ar abate, oricâte dezastre ar fi să ţi se întâmple, eşti dator să păstrezi scânteia care mai arde în tine şi s-o aţâţi din nou, s-o faci flacără.

Dacă flăcările mi-au luat tot ce-am avut pământesc, dacă a fost scris să mi se distrugă toate pioasele amintiri, dacă mi s-a fărâmat cuibul acela unde mă aciuiasem o clipă şi unde am fost fericit, visând şi lucrând, trebuie să fiu tot atât de fericit că viaţa a pus cu prisos puteri în mine, ca să pot renaşte.

Visurile, pe cari le-am visat şi am încercat să le încheg, va trebui să renunţ la ele, căci nu poţi visa de două ori acelaşi lucru, precum nu te poţi scălda de două ori în acelaşi fluviu, cum spune un vechi adagiu.

În cazul meu, acel *scripta manent* e o tristă ironie, şi manuscrisele mele au dovedit-o îndeajuns." (*Triumful vieţii*)

În situaţia sa tragică de „om fără trecut", D. Anghel se vede obligat să creeze *ex nihilo* noi forme literare pentru a putea supravieţui. Pentru estetul cam naiv, format în Parisul anilor 1890, obiectele, în concreteţea lor (vaze, bibelouri, cărţi în legături scumpe), aveau o viaţă proprie. În lipsa lor, lumea din jur îşi anulează o bună parte din sensuri:

"O simplă urmă de grafit pe zid îţi aminteşte o epocă, o coloană trunchiată sau un capitel fărâmat îţi spune de splendoarea unui templu..., viziunea, oricât de puternică ar fi, doarme dacă nu e deşteptată

Scanned with OKEN Scanner

prin întâmplare de un lucru de nimic, care a concretizat-o; şi, când nu le mai ai toate acestea, e greu să te regăseşti.

Ca într-o subterană obscură trebuie să te cobori în sufletul tău şi să proiectezi lumini, ca să mai poţi afla ceva". (*Triumful vieţii*)

Şi atunci, scriitorul ajunge la un estetism *à rebours* contrariu ca spirit celui al lui Des Esseintes; redus la propriul său univers interior, el descoperă nevoia intimă de forme, pentru a putea suporta în continuare existenţa. Se ajunge la un soi de estetism existenţial, în care opera de artă (activitate umană perfecţionată) ajunge singura justificare a vieţii. Revenirea la viaţă se face lent, mai întâi sub forma interesului pentru aspectul pur plastic al naturii din jur stârnite de primăvară:

"Stau trist pe o bancă în grădină; împrejurul meu, nevăzutul artist care prezidează destinele naturii a început să schiţeze grăbit un peisaj nou. Ca un pointilist dibaci, a aruncat pretutindeni o serie de puncte verzi, înveselind negrele ramuri. În pajişti a împrăştiat puţin albastru, odrăslind viorele. Ce-i tânăr a înverzit mai curând, mlădiţele s-au lăsat înduioşate, liliacul şi cornul au luat-o înaintea celorlalţi." *(Convalescentul)*

Experienţa nefericirii şi a bolii, viaţa de spital şi renaşterea lentă vor fi cuprinse în paginile din *Triumful vieţii*. Poate mai interesantă decât realizarea estetică este aici mărturia documentară a dramei: în ultimul capitol al cărţii, se va compara pe sine cu Lazăr cel înviat din morţi, aşa cum – peste decenii – după o experienţă similară, André Malraux va scrie *Lazare*, în 1975. Tulburătorul paralelism poate fi continuat: ca şi la Malraux, va fi vorba doar de o pasageră remisiune, înaintea nopţii finale. Pentru D. Anghel, experienţa s-a dovedit revelatorie. În faţa neantului, omul rămâne singur, iar supravieţuirea literară înseamnă aleatoriul pur. Funcţia scrisului devine o problemă strict personală, iar iluzoria „posteritate" începe să fie uitată:

"Iar când cel cu pas umbrit, care a intrat odată, într-un ceas de noapte târzie, în odaia mea şi mi s-a aşezat uşor la căpătâi, întunecându-mi albul pernelor cu umbra lui, mă va îndrăgi cu totul şi mă va lua cu el în lumea lui brăzdată de cărări negre ca şi multele linii de slove pe care le-am scris, cu un deget dus la gură îl voi urma liniştit şi împăcat şi voi intra în marele imperiu al tăcerii, nepăsător în ce anumită categorie de scriitori mă vor cataloga contemporanii mei." *(Ultimele pagini)*

Propria-i literatură, admirată narcisist după canoanele estetismului, îşi dovedeşte futilitatea: rămân doar certitudinea dispariţiei şi imposibilitatea consolării. În această situaţie, literatura capătă o funcţie

Scanned with OKEN Scanner

catarctică profundă, dar salvarea există la nivel pur individual. Astfel, o diferenţă notabilă se iveşte între autor şi restul simboliştilor români: avem a face, poate pentru prima dată, cu un simbolism trăit şi relativ original din punct de vedere prozodic. Diferenţa faţă de direcţia Macedonski-Petică nu va fi – după cum vom vedea – numai de natură literară, ci şi de natură filozofică. Importanţa poemului în proză scris de D. Anghel constă tocmai în faptul că o nouă concepere a Artei înseşi (infinit mai modernă) întâlneşte un limbaj evoluat corespunzător. A vorbi despre o trăire „pre-existenţialistă" a lumii din jur ar putea părea exagerat, deoarece bagajul mental al autorului nostru rămăsese încă legat de secolul trecut; dar nu e mai puţin adevărat că o intuiţie existenţială de necontrazis îl duce pe Anghel la depăşirea simbolismului şi la căutarea unor soluţii inedite faţă de epoca sa.

Nu este întâmplător faptul că tocmai în această fază a îndoielilor existenţiale îşi fac apariţia poemele în proză antologice: primele compoziţii importante de acest fel datează din a doua jumătate a anului 1910, iar cele mai reuşite sunt datate 1910-1911.

Probabil că unele asemănări de suprafaţă cu poemele lui Şt. Petică au determinat explicarea predilectă a prozei lui Anghel cu ajutorul unei filiaţii simboliste locale. Ce-i drept, ocazii de confuzie printr-o lectură literală există suficiente, mai ales că autorul *Oglinzii fermecate* practică detaşat şi uneori autoparodic procedeul ritmicităţii şi al simetriilor sintactice. La acest capitol, toate procedeele amintite în mica proză simbolistă revin şi în poemele lui Anghel; dar aici ele nu sunt esenţiale.

Păstrând pentru moment distincţia dintre „poemul formal" şi „poemul conceptual", şi cu ajutorul căreia am descris producţia abundentă a sfârşitului de secol (cf. cap. VII), observăm că poemele lui Anghel vor fi evident legate de „poemul conceptual", adică de poemul care depăşeşte simetriile pur sonore. Chiar la un nivel superficial, ritmul lui D. Anghel provine din combinarea savantă a seriilor sintactice şi fonice. S-a constatat, astfel, că majoritatea propoziţiilor unui poem în proză din volumele cele mai cunoscute ale autorului nostru au aceeaşi schemă sintactică, au cuvintele situate în aproximativ aceeaşi ordine. Fiecare poem al lui D. Anghel are un „model sintactic" lesne detectabil:

„Un penel nevăzut, ca muiat în bunătate, le îndulceşte trăsăturile cele mai aspre; gura, cu liniile cele mai amare, capătă un zâmbet de blândeţe; ochii cei mai răi, străluciri de adorare; gesturile cele mai nestăpânite, înmlădieri de leagăn; glasul cel mai hursuz, inflexiuni mângâietoare" *(Puteri ascunse)*.

Scanned with OKEN Scanner

Această schemă sintactică, *nume – (atribut dublu) – verb – obiect*, domină pasajele esenţiale ale poemului *Puteri ascunse*. De multe ori identificarea schemei sintactice de bază dă cheia ritmului vizibil din proza lui Anghel[1].

De la paginile închinate lui Anghel în *Arta prozatorilor români* de către Tudor Vianu, a fost observată, în aceeaşi ordine de idei, continua inversiune adverb – verb sau adjectiv – nume, în aproape toate contextele. Dincolo de manierismul simbolist dezvăluit de un asemenea procedeu (s-ar putea diserta pe tema semnificaţiei semantice a reliefării calităţii în detrimentul substanţei), este evidentă importanţa schemei sintactice prin care Anghel îşi privea propria proză.

Există şi alte procedee utilizate consecvent de Anghel. În toate aceste texte, adverbele au o importanţă deosebită, mai ales adverbele temporale, ce ocupă consecvent începutul frazei sau al paragrafului şi decupează integral poemul în „versete" marcate exclusiv adverbial. În fine, încoronarea involuntară a acestei serii de simetrii multiple o constituie apariţia „versurilor" propriu-zise trucate de dispunerea tipografică. Fără a atinge nici un moment ridicolul „poemelor" gen Iorgulescu, nu e mai puţin adevărat că versul propriu-zis nu a fost gândit de Anghel incompatibil cu poemul în proză.

Nu toate procedeele menţionate reprezintă particularităţi stilistice ale lui D. Anghel; unele înseamnă permanenţe ale prozei lirice şi datează de la primele meditaţii de epocă romantică. Predilecţia lui Anghel pentru tricolon ar fi un exemplu: inventarul exhaustiv al enumerărilor din poemele lui Anghel ar arăta o dominanţă strivitoare a construcţiei ternare. Este însă clar că pe terenul apropierii vizibile, de poemele predecesorilor căutăm inutil originalitatea autorului nostru. Ea se află în straturi mai adânci, în structura profundă a poemelor, unde atitudinile sale de novator sunt decisive.

Ceea ce frapează la o lectură repetată a poemelor în proză din principalele culegeri ale lui Anghel este maniera conştientă şi decisă în care autorul şi-a limitat câmpul stilistic. Am putea vorbi chiar de o intenţionată amputare a diferitelor zone şi de o exploatare la maximum a unui singur domeniu. În timp ce poemul în proză al simboliştilor comuni de la sfârşitul veacului culege pretextele fără nici un discernământ, iar Macedonski şi chiar Petică nu-şi aleseseră un do-

[1]O descriere completă a ritmurilor tradiţionale din proza lui Anghel, la Mihaela Mancaş, *Ritmul prozei lui Dimitrie Anghel. Analiză stilistică*, în *Studii de poetică şi stilistică*. E.P.L., 1966, p. 234-250.

Scanned with OKEN Scanner

meniu bine marcat, D. Anghel operează o fixaţie netă: poemele sale în proză vor fi memorialistică pură. Mai mult, se vor ataşa unui singur spaţiu – spaţiului moldovenesc originar – şi vor fixa imaginea unui Iaşi mitic, a unei copilării desfăşurate în univers ireal. Cele câteva poeme inspirate de trecerea prin Franţa sau prin Bucureşti furnizează doar o aparentă excepţie: respectivele evocări ascultă de aceeaşi tehnică, adică operează reducerea realităţii (obiective) la lumea de percepţii a unei personalităţi depăşite, ireale (a adolescentului).

Lumea poemelor analizate va fi o lume minusculă spaţial, dar infinită în profunzime, o lume-pretext; aceasta pentru că nici Iaşul evocat, nici ambianţa aproape fantastică a copilăriei nu-şi vor găsi niciodată un corespondent real. Memoria lui Anghel este un teritoriu legendar, în care se întâlnesc cele mai variate efluvii, dar care n-ar putea fi fixat geografic sau istoric. Dacă, pentru Macedonski, trecutul evocat în *Icoane din vechime* este încă memorizabil (cf. epoca de la 1848, ambianţa Valahiei din prima jumătate a secolului), dacă Şt. Petică privea încă un trecut apropiat, în tabloul lui Anghel trecutul şi-a şters complet contururile. A devenit Trecutul simbolist, cu majusculă, trecutul valoros nu prin anumite detalii dispărute, ci un trecut cu valoare pur ontologică.

Un exerciţiu limitat la a doua jumătate a secolului trecut poate arăta în ce măsură poemele în proză ale lui Anghel reprezintă punctul maxim al unei evoluţii: evocările primilor memorialişti au o bogăţie şi o precizie arheologice, începând cu N. Filimon şi terminând cu Ion Ghica sau Gh. Sion. Evocarea lirică eminesciană nu dispreţuia nici ea fixarea deliberată într-o epocă revolută, dar precisă, cum ar fi jumătatea secolului (*Aur. mărire şi amor; La curtea cuconului Vasile Creangă*). Simboliştii propriu-zişi, în frunte cu Macedonski, se simt intens grevaţi de această moştenire documentară. D. Anghel este cel dintâi care îndrăzneşte să atingă indeterminarea, o indeterminare „spontană", de natură simbolistă, la care se ajunge prin urmărirea firului unei evoluţii naturale.

Autorul face din tensiunea spirituală implicită între prezent (precis determinat) şi trecut (vag, nebulos, indeterminat) resortul stilistic al literaturii sale. El a intuit cu subtilitate o trăsătură esenţială a prozei româneşti moderne în genere şi a prozei moldoveneşti în special. Într-adevăr, evocarea memorialistică s-a transformat de-a lungul secolului al XIX-lea într-o constantă a prozei noastre: de la tentativele paşoptiste ale lui Kogălniceanu şi Alecu Russo şi până la Ion Ghica, sau Ion Creangă, proza a trăit dintr-o memorialistică mai mult sau mai puţin înduioşată. Aceasta a însemnat o diminuare corespunzătoare a

Scanned with OKEN Scanner

contactului direct cu realitatea, deoarece abia o dată cu generația Caragiale, Slavici, Duiliu Zamfirescu se consemnează prima breșă semnificativă în edificiul memorialistic. D. Anghel are intuiția acestei stări de lucruri și își construiește poemele în prelungirea liniei celei mai gustate de publicul românesc, în cea a memorialisticii stilizate. O întoarcere spre „trecutul mirific" se consemnează, de altfel, în întreg simbolismul european și mai ales în cel francez: de la Aloysius Bertrand și până la Paul Fort (*Ballades françaises*), de la Charles Cros și până la Marcel Schwob (autor perfect consonant ca spirit cu D. Anghel), proza lirică a cultivat reveria pe motive de istorie revolută. În cazul lui D. Anghel, formațiunea sa culturală simbolistă reîntâlnește fericit o fecundă tradiție locală: o trăsătură spontană de unire se poate pune între Iașii unui trecut deja cețos la Kogălniceanu și Iașii legendari ai lui D. Anghel. Pentru publicul cititor al volumelor *Fantome* sau *Oglinda fermecată*, procedeele stilistice inedite întâlnite aici devin mai ușor acceptabile tocmai pentru că fac apel la o tematică și la un decor familiare.

Contrastul dintre prezent și trecut – ax stilistic al tuturor poemelor – este contrastul dintre momentul actual al deziluziilor și momentul mitic al tuturor virtualităților. În ecuație, trecutul istoric nu mai contează; mai mult, trecutul metaforic esențial este construit pornindu-se exclusiv de la prezent și în funcție de el. Vagile aluzii concrete, cu ajutorul cărora am putea reconstitui un anumit moment istoric, vor fi intenționat estompate pentru a ne afunda în haloul de imprecizie necesar: *Garda imperială* (aluzie la războiul din 1877), *De vorbă cu un afiș* (actorii pomeniți aici permit datarea), personaje istorice în jurul cărora se construiește un poem (*Mihail Kogălniceanu*). Dar cele mai importante dintre poeme „fug" intenționat de determinările temporale, ilustrând caracterul conștient și deliberat al procedeului.

Stilistica intimă a poemelor lui D. Anghel definește vârsta lor de sfârșit simbolist și de început modernist. Mai ales la nivelul limbajului, tranziția dintre simbolism și post-simbolism se face uneori sensibilă, anumite trăsături ale limbajului prozastic interbelic putând fi deja identificate. Am concentrat inovațiile în câteva grupe de trăsături, cărora le-am dat nume aproape convenționale.

1. *Poezia obiectelor* este inovația cea mai vizibilă, pentru că se leagă de pretextul faptic al poemelor în proză. Deplasarea interesului notației de la evenimente sau eroi spre obiecte reprezintă latura superficială – am spune anecdotică – a unui proces profund. Am observat de mult că eliminarea eposului este o trăsătură existen-

Scanned with OKEN Scanner

țială a prozei poetice în raport cu proza „faptică" sau „scriptică". De acea, înlăturarea definitivă a personajului literar în sens tradițional și a pretextului epic definesc o *prise de conscience* a poemului în proză însuși. În proza lirică franceză a deceniilor dinaintea lui Anghel, există o linie ascendentă ce merge de la Baudelaire (încă tentat de stilizarea unor proze tradiționale) la Jules Laforgue, de exemplu, autor pentru care nu mai există decât obiectele. În acest sens, și D. Anghel este o limită de serie. Dacă „poezia obiectelor" tentase pe Macedonski în *Casa cu nr. 13* sau în alte proze novatoare, marea parte a poemelor macedonskiene nu descoperise încă virtuțile materiei izolate, fără scenariu uman.

Aceste obiecte cu viață proprie, identificabile doar de un artist, reprezintă domeniul predilect al lui D. Anghel: el construiește poemul în jurul unui obiect sau al unei plante, făcând ca toate liniile desenului să conveargă spre acel obiect. Deseori este vorba de plante sau de arbori *misterioși (Cedrul, Fata din dafin, Gherghina, Trandafirii roșii* – în variantă ulterioară *Jertfa*), sau de obiecte ce pot produce reverii: *Reveria unei statui, De vorbă cu un afiș*; alteori, de animale semi-fantastice, pe care autorul le încarcă cu semnificații simbolice (*Fluturul morții*).

Pasionante însă sunt poemele închinate unor obiecte producătoare (în sens epistemologic) de alte „obiecte" care declanșează apariția unor lumi felurite. În imageria lui D. Anghel, se pare că obiectele sunt de două feluri: unele *restrictive*, reduse la propria lor corporalitate; altele *expansive*, obiecte ce au proprietatea creațiunii, care se pot literalmente dezvolta într-o nouă lume. Spre acestea din urmă se îndreaptă atenția autorului.

Există în poemele lui D. Anghel câteva situații-limită, în care obiectele de acest fel produc, sub ochii noștri, o lume nu numai diferită, ci și opusă lumii curente. *Ceasornicul bunicii* reprezintă un asemenea tip de obiect, făcut să reînvie periodic feeria unei lumi dispărute; *Oglinda fermecată* este modificatoarea intenționată a lumii curente (nu întâmplător poemul cu acest titlu dă numele întregului volum, D. Anghel fiind tentat să vadă în oglinda transformatoare a realității simbolul propriei sale arte). Dar toate obiectele cărora le sunt închinate poemele îndeplinesc – într-un fel sau altul – aceeași funcție și fac ca, în jurul lor, realitatea curentă să fie altfel decât în lumea comună:

„Aci un sentiment de adâncă evlavie mă cuprinde. Parcă revăd portretele vechi pe fondul lor de umbră, e noapte după capetele lor și numai ochii penelul morții nu i-a putut întuneca. Triști și buni, privesc ochii bunicilor. Cercei

Scanned with OKEN Scanner

de hurmuz atârn în urechile bătrânei, ochii sunt negri şi întreaga înfăţişare îi e străină. Privind-o o clipă, îmi deslușesc multe lucruri ce dorm în mine. Pe fereastră se văd clopotniţele vechi cu cruci strâmbe ale bisericii Barnovschi, şi un clopot a prins să răsune şi să se tânguiască prelung. În fundul unui divan cu dungi verzi, între perne, o umbră a prins să ia trup, şi masca unuia dintre portrete, cu aceleaşi trăsături, îmbătrânite însă, s-a coborât parcă din ramă pe trupul acela de umbră şi a prins să capete expresia vieţei.

Pe genunchii strânşi unul lângă altul, stă o evanghelie deschisă, şi tăcerea din odaie se înfioară din când în când, la fiecare întoarcere de filă. Eu m-am alăturat uşor privind în carte, şi acum o mână pală şi tremurătoare a luminat parcă în aer şi mi s-a aşezat binişor pe creştet. Gura bătrână a prins apoi încet, încet să citească, şi parcă văd încă fila cu slove vechi pe care sta scrisă evanghelia fiului risipitor.

Şi cum a stat din citit bătrâna, deodată, sub golul unui glob de sticlă, un ceas a prins să bată. Şi în sunetul unei muzici, line, ca venită de departe, din altă odaie, din ceasornicul vechi ce închipuia un castel, o arcadă s-a deschis şi un alai de nuntă, îmbrăcat în haine tiroleze, un alai de păpuşi de porţelan, cu ghirlănzi de flori în mână şi panglici la pălării, a apărut în rama arcadei, a defilat încet şi a dispărut din nou cu ultima notă cristalină, sub umbra altei porţi ce i s-a închis pe urmă ca trasă de o mână nevăzută.

Un zâmbet duios ca o geană de zi a trecut pe faţa bătrânei. Un clinchet sec de mătănii de chihlimbar a sunat, şi trupul şi-a pierdut conturul şi a dispărut fără a mai privi în urmă..." *(Ceasornicul bunicii)*

Funcţia „obiectelor" ca intermediar artistic reiese perfect din acest fragment: obiectele din salonul bunicii au o viaţă proprie. În ele se condensează existenţa trecută, ele sunt perfecte în planul verosimilului literar şi indiferente la criteriile realului. Dar pagina transcrisă ilustrează modul spontan şi lin în care se face tranziţia dintre lumea verificabilă şi lumea „de dincolo", adică lumea imaginată de artă. Adverbul *parcă* şi verbul *a prinde să* („a prins să răsune", „a prins să ia trup", „a prins să bată") fac, în aceeaşi frază, trecerea între două realităţi, între lumea literaturii creată de prozator şi lumea concretă, de la care porneşte aventura literară.

Fragmentul de mai sus prezintă şi avantajul exprimării aproape directe a obsesiei psihologice proprii lui D. Anghel: superioritatea absolută a trecutului asupra prezentului, *i.e.* superioritatea unui domeniu accesibil numai prin artă asupra unui domeniu aflat la îndemâna tuturor. *Trecutul* lui Anghel fiind o creaţiune perfect literară sub raport existenţial, este normal ca preferinţele autorului să i se închine. Schiţa de descriere din pasaj este elocventă pentru contrastul dintre cele două lumi:

Scanned with OKEN Scanner

"Pe fereastră se văd clopotniţele vechi cu cruci strâmbe ale bisericii Barnovschi, şi un clopot a prins să răsune şi să se tânguiască prelung."

Singurele semne ale realităţii obiective sunt crucile strâmbe ale bisericii Barnovschi şi clopotul care se „tânguieşte": adjectivul şi verbul concentrează aici o întreagă perspectivă asupra prezentului! Lumea feerică sugerată de obiectele imobile din camera bunicii beneficiază de calificări opuse.

În acest punct al demonstraţiei, rolul obiectelor începe să se precizeze: ele sunt acele creaţiuni bivalente, care reprezintă suportul obligatoriu al tranziţiei dintre cele două lumi (lumea Trecutului-artă şi cea a Prezentului-realitate). Fără ele, reveria creatoare ar fi imposibilă. În paginile confesive din *Triumful vieţii*, Anghel a lămurit el însuşi această realitate specifică prozei sale: „O simplă urmă de grafit pe zid îţi aminteşte o epocă, o coloană trunchiată sau un capitel fărâmat îţi spune de splendoarea unui templu..."

Desigur, această funcţie a obiectului simbolist este departe de cea a obiectului-fetiş, emanaţie a filozofiei reificării dintr-o anumită proză contemporană. În poemele lui Anghel, obiectul rămâne preţios ca virtualitate de artă, uneori ca produs al unei orfevrerii superioare; oricâtă importanţă i s-ar da, funcţia lui este aceea de a opera tranziţia, de a servi drept vehicul spiritual. Obiectul pentru obiect, desemnează o realitate încă foarte depărtată de spiritul prozei autorului.

Oricum, D. Anghel a făcut un pas semnificativ şi la acest capitol în direcţia modernizării prozei: poezia obiectelor a depăşit la el ornamentalismul plat al simboliştilor de cenaclu (la Macedonski şi chiar la Petică obiectele au o valoare „artistică" aproape la nivel de schimb – ele sunt cupe, tablouri, filigrane, instrumente muzicale etc.). Pentru D. Anghel, *oricare* obiect poate deveni mesagerul „altei" lumi, oricare obiect poate fi adică vehiculul de pătrundere în lumea realităţilor esenţiale. Trecutul-Artă spre care aspiră autorul va fi evocat de tablouri sau de ceasul lucrat artistic (ca în poemul de faţă), dar şi de obiecte umile: un arbore, un afiş, câteva panglici. Un substrat subtil polemic îl orientează spre lumea miraculosului provenit din diurn, pentru a corecta estetismul previzibil şi aproape fad al majorităţii simboliştilor. În această funcţie estetică a obiectelor se concentrează, aproape didactic, primul pasaj de la simbolism la post-simbolism.

Aceste consideraţii duc la o nouă funcţie figurativă a obiectelor: este evident că Anghel le investeşte de obicei cu o funcţie simbolică. Multe dintre poemele sale în proză reprezintă adâncirea, explorarea

Scanned with OKEN Scanner

semantică a câte unui simbol. Obiectele în jurul cărora se învârt poemele nu sunt decât în aparenţă întâmplătoare: *dafinul* (din poemul intitulat *Fata din dafin*) desemnează misterul artei, imposibil de atins prin simţurile comune; *statuia* lui Ştefan cel Mare – punct de plecare pentru fantezia istorică; *afişul* – simbol al artei teatrale, privită mai mult sub specia imperenităţii ei; în fine, *ceasornicul bunicii*, cel ce provoacă defilarea figurinelor în costume de epocă, este însuşi trecutul simbolist al lui D. Anghel, concentrând toate calităţile ce-l fac preferabil prezentului: eleganţa, desuetudinea, fragilitatea.

Este meritul artistului acela de a fi reuşit performanţa seriei de simboluri perfect lizibile, ca un basm modern, de la un capăt la altul al volumului[1]. O asemenea construcţie se putea uşor transforma în demonstraţie mecanică de tezism. Ce-i drept, sensul, simbolic apare uneori prea explicit (*Jertfa*), dar, de cele mai multe ori, el se iveşte numai la o lectură repetată. Simbolurile – uneori naive, alteori excesiv *fin de siècle* – ajung proză de ficţiune cu aceeaşi spontaneitate ca şi în basme. Sub specie epică, poemele lui Anghel sunt basme moderne, mai bine zis – fragmente dintr-un imens basm stilizat despre Iaşiul romantic şi despre o copilărie mitică dispărută. Elogiul lui Charles Perrault (*Pe un volum de Charles Perrault*) nu are altă explicaţie, cu atât mai mult cu cât este vorba de un basm cult, de o stilizare livrescă, nu de un basm folcloric: orice *épreuve* lipseşte din poemele lui Anghel, denotând o netă depăşire a modelului popular, a fantasticului tradiţional.

2. Ritmul „semantic": sub acest titlu se pot grupa procedeele extrem de variate care fac din Anghel mai degrabă un post-simbolist. În context, calificarea vrea doar să spună că prozatorul realizează o specie de ritm superioară, diferită de cea a simbolismului tradiţional. Cât priveşte ritmul tradiţional, legat de iteraţii sintactice sau fonetice, el nu este absent, aşa cum am arătat, din paginile lui Anghel: multă vreme el a constituit argumentul capital pentru definirea lui Anghel prin raportare.

Prima bucată din primul său volum de poeme în proză, *Mama*, oferă şi primul exemplu al unui ritm special:

„Mamă! Ce puţin am rostit numele tău şi cât de vag îmi aduc aminte de tine... O negură te învăluie şi parcă din neguri e urzit şi conturul tău.

În faţa mării, unde am stat, privind neîntrerupta goană a talazurilor, acolo m-am apropiat mai mult de tine şi am căutat să te rechem. Din, fundul ori-

[1] Sub semnul basmului începe analiza prozei lui Anghel şi Ion Vlad, *Dimitrie Anghel prozatorul*, în *Convergenţe*, Ed. Dacia, Cluj, 1972. p. 184 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

zontului aceluia ce-l hotărăşte linia curbă a mării, de acolo ai venit tu. Pe o noapte dulce cum e aceasta, un vas legănat, ce şi-a scris pieritoarea dungă pe cer, te-a adus desigur. Şi pe cheiul acesta singuratic, unde întârzii eu, visând uneori, au coborât paşii tăi, de bună seamă.

Ca şi acum, neastâmpăratele talazuri se ridicau ca nişte fantome din mare şi alergau de-a lungu-l digului de piatră sură ca să privească portul. O semilună pală, brodată pe un steag, lucea şi atunci pe înaltul unui catarg, şi tu desigur, cu faţa întoarsă peste umăr, ai trebuit să priveşti tristă pe largul întinselor valuri ce te despărţeau de ţara ta...

După marginea curbă a mării, unde se închide orizontul, acolo unde încep apele albastre ale Bosforului, e o altă lume, şi tu de acolo ai venit. Multe lucruri ciudate, ce dorm în sufletul meu, de acolo mi le-ai adus. Nostalgia ce o resimt în faţa marilor ape, când văd o pânză albă fâlfâind ca o aripă de albatros, de la tine trebuie să-mi vie. Îngustele caiace, cu şirul lor de vâslaşi plecaţi pe rame, de aceea mă farmecă.

De după marginea curbă a mării, unde palatele de marmoră coboară cu treptele lor până în valuri, de acolo, ca valurile aceste ce călătoresc şi murmură necurmat, îmi vin amintirile.

Ca o odaliscă, cu faţa acoperită, vine trecutul şi mă cheamă. De multe ori, tot câmpul infinit al mării se acoperă parcă de dănţuitoare ce-şi flutură vălurile diafane în lună şi joacă. Dantele albe îmi par spumele talazurilor şi cântări line de harpă, mâini de vis, ce trec visătoare pe strune eternele cântări ale apei...

Spre linia aceea caută ochii mei şi aşteptă o lumină. Pe margine de apă ai fost născută tu, şi de aci nestatornicia gândurilor mele, de aci veşnica frământare, de aci fantezia de a clădi necontenit, precum clădeşte marea talazurile ei, ca în urmă să le dărâme iarăşi.

După linia aceea ai lăsat tu visurile tale de copilă, întâile tale prietenii, toate dorurile tale, pe care eu astăzi trebuie să le trăiesc din nou, desigur.

A rămas ceva departe, o fâşie de viaţă, care a trebuit să te urmărească atunci când m-ai născut pe mine, de nu mai am eu astâmpăr şi nu mă pot împiedica să visez. [...]

Aci însă am fost mai aproape de tine. Muezinul, ce iese în cerdacul minaretului când se face cerul violet spre seară, mi s-a părut firesc şi cunoscut de când e lumea şi nu ştiu de ce mânele lui întinse spre cer mi-au spus întotdeauna mai mult decât semnul crucei. Albele moschei m-au fermecat şi m-au atras la pragul lor; tristele şi neîngrăditele cimitire, cu norodul lor de pietre îngropate în pământ, mi-au povestit mai multe decât lespezile noastre...

Cu ochii tăi le văd eu, desigur, toate acestea, cu sufletul tău le simt, fără îndoială; de aceea nu mi-e dragă luna decât când se ridică în crai nou.

Şi totuşi, abia dacă pot să-mi aduc aminte cum era faţa ta, căci o negură te învăluie şi parcă din neguri e făcut şi conturul tău..."

Scanned with OKEN Scanner

Trecem dincolo de repetiţii, de ritmurile asemănătoare versurilor şi de versurile trucate, pentru a încerca să surprindem un ritm ceva mai profund, pe care l-am numit „semantic". Ca în orice poem în proză, paragrafele par construite de aşa manieră, încât să aibă funcţia unor „versete". Sintagmele cu care încep aceste „versete" sunt următoarele: *În faţa mării. Ca şi acum. După marginea curbă a mării. De după marginea curbă a mării. Ca o odaliscă. Spre linia aceea. După linia aceea. A rămas ceva departe. Fără de preget. Fără de vreme.* Se poate surprinde o structură adverbială în toate aceste sintagme, şi faptul nu este întâmplător: latura circumstanţial-locală a expresiilor-cheie aflate la începutul „versetelor" cadenţează vizibil poemul. Variatele expresii cu care încep paragrafele tind însă toate spre sugerarea, în diverse maniere, a unei singure realităţi, a mării şi a ţinuturilor de dincolo de ea, a locului fermecat de unde a pornit întreaga aventură a vieţii scriitorului. Marea indeterminată devine *locul primordial*, în sens strict psihanalitic, şi nu ne vom mira că D. Anghel îşi psihanalizează inocent persoana, descoperind analogii nebănuite între propriul său eu şi aspectul chiar fizic al *locului primordial*. Poemul în proză *Mama* devine aproape demonstraţie ştiinţifică a identificării psihanalitice a personalităţii. Într-un poem în proză simbolist, formulele de debut ale paragrafelor aveau de multe ori caracterul unor similitudini formale: aici ele decurg dintr-o obsesie profundă. Simptomatice sunt adverbele de întărire *desigur* şi *fără îndoială*, distribuite în diferite puncte ale textului; prezenţa lor poate fi explicată doar psihanalitic, deoarece fiinţa prin excelenţă ambiguă şi nehotărâtă a poetului încearcă să-şi creeze cu tot dinadinsul certitudini.

Evident, maniera atentă în care autorul îşi construieşte începuturile de „versete" creează o specie de ritm; dar el va fi departe de ritmul sintactic obişnuit al poemelor în proză, bazat de obicei pe repetări de cuvinte cu funcţie de leit-motive. Mai mult decât mărci morfologice, ritmul este creat aici de o obsesie semantică.

O altă axă de ordonare prozodică internă o constituie sistemul timpurilor verbale. O mare parte din arta lui D. Anghel s-a consumat efectiv la acest capitol, artă ce a încercat să provoace efecte stilistice inedite prin alternarea savantă a timpurilor. Menţinându-ne la textul citat mai sus, observăm – la prima vedere – un proteism temporal deconcertant: alternează, în variante complet dezordonate, prezentul cu perfectul compus şi cu imperfectul. Dacă ne limităm la tradiţionala dispunere pe paragrafe – există dominante verbale, dar fără vreun exclusivism: (1) – prezentul; (2) – perfectul compus; (3) – imperfectul; (4) – prezentul, perfectul compus; (5) – prezentul; (6) – prezen-

Scanned with OKEN Scanner

tul; (7) – prezentul; (8) – perfectul compus; (9) – prezentul; (10) – perfectul compus etc.

De fapt, dincolo de aparenţele sugerate prin lista de mai sus; există o simetrie riguroasă, dar la un nivel mai adânc: prezentul este timpul care selectează contextele aparţinând autorului, identificabile verbal prin persoana I singular; iar perfectul compus selectează pe cele referitoare la personajul mamei. Faptul este cu deosebire sensibil în paragrafele ce amalgamează timpurile, cum ar fi (2) sau (4).

Excepţia formulei simetrice de început şi de încheiere este la rândul ei semnificativă: autorul „îşi cedează" propriul timp mamei sale, într-o comuniune gramaticală mişcătoare.

Atenţia faţă de scheletul construcţiei verbale se verifică în majoritatea poemelor în proză din cele două volume mai importante. *Garda imperială*, de exemplu, oferă un veritabil tur de forţă: scena centrală a poemului şi cea mai spectaculoasă, apariţia neaşteptată a armatei, este redactată la perfectul simplu. („Şi atunci, izvorând de sub crengi, o întreagă armată în aurul firetelor, o lume întreagă de oameni şi cai purtând lumini pe dunga epoletelor şi pe tăiuşul spezelor *umplu* şleaul. În capul lor, un general bătrân, pe un cal negru înflorit tot de spumă, *apăru* pe jumătate întors, sprijinit în scările lucitoare, şi *făcu* un semn ridicând un fulger cu spada. Alămurile *tăcură* pripit şi muzica aceea dulce, ca tăiată de ascuţişul săbiei lui, *conteni* într-o risipă de sunete ce *se împrăştiară* sub umbrare.") Dar, pentru a evidenţia apariţia insolită a armatei în mijlocul pădurii, autorul ajunge cu o întreagă strategie la perfectul simplu: primele paragrafe sunt scrise la prezent, apoi se trece la imperfect („Tăcerea creştea ca din pământ...") şi la perfectul compus („Mâna tatei *s-a ridicat* lin către vizitiu..."). În fine, după scena hieratică a oştirii defilând în amurg, precedată de muzică, revenirea la „realitate" se face tot treptat: reapare imperfectul („*Era* ceva blând în faţa omului aceluia bătrân...."), apoi perfectul compus, pentru ca în ultima frază să se revină la prezentul iniţial.

Scena fastuoasă şi ireală, demnă de Mateiu Caragiale din toate punctele de vedere, apare redactată nu numai într-o frază de aceeaşi supleţe şi ritmicitate, ci şi cu aceeaşi atenţie specială asupra timpurilor verbale, ca un fel de pedală muzicală pe melodia relatării.

Alte poeme au construcţia temporală ceva mai simplă: în *Reveria unei statui*, tot ceea ce aparţine visării lui Ştefan cel Mare se notează la prezent, în timp ce vremea contemporană va fi povestită printr-un amalgam de timpuri, în care predomină perfectul compus; în *De vorbă cu un afiş*, epoca fericită a teatrului de la Copou va fi relatată la

Scanned with OKEN Scanner

imperfect, în timp ce catastrofa ce a urmat sau nefericirile prezentului vor fi relatate la alte timpuri.

Nu se poate descoperi un „timp preferat" al textului lui D. Anghel. Mai precis, în relatarea momentelor poetice şi în reconstituirea, spaţiului mitic ieşean, autorul nu apelează niciodată la *acelaşi* timp verbal. Procedarea lui este infinit mai subtilă: în fiecare dintre poeme, el dispune timpurile – întotdeauna altele în binom. Pe de o parte, timpurile care evocă mizeria prezentului; pe de altă parte, timpul gramatical substitut al *Timpului* mitic. Faptul că autorul nu apelează niciodată la acelaşi timp gramatical reprezintă o originalitate stilistică: pentru D. Anghel, timpurile verbale nu au valoare în sine, dar nici pe cea curentă. Clasificările lui Harald Weinrich[1] s-ar dovedi inoperante în cazul autorului nostru. Fiecare timp „privilegiat" al poemelor va fi valorizat numai *prin opoziţie*, adică prin izolarea lui în cadrul secvenţelor mitice şi prin opunerea lui tuturor celorlalte. Ritmul semantic oferit de D. Anghel prin sistemul său verbal este dat de dispunerea binară a categoriilor verbului românesc şi de constituirea verbală a unei izotopii profunde şi permanente între starea mitică şi timpul gramatical aferent.

Ritmul semantic se reflectă şi în alte procedee, însă fără a avea consecvenţa şi generalitatea celor două deja amintite. Se poate evoca cu acest prilej realizarea din poemul *Tata*, unde recurenţa aceleiaşi categorii gramaticale – în cazul citat, persoana a II-a singular – creează acelaşi ritm difuz şi ambiguu cu care D. Anghel ne-a obişnuit, atât de diferit de tradiţionalul ritm al prozei simboliste:

„Ca un miraj strălucitor *te*-a chemat pe *tine* strălucirea aurului, şi *tu*, cel dezbrăcat de toate patimele *ai* alergat după el până ce *ai* căzut. Negrul neant la *tine* a fost mărginit de un zid de aur şi zidul s-a prăbuşit peste *tine*, îngropâdu-*te* sub el.

Ce urmăreai *tu*, de ce *te-ai* zbuciumat, de ce flacăra vie a minţii *tale* a ars fără preget?

După perdeaua de foc a minţii *tale*, ai stat tu ascuns toată viaţa, apărându-*te*. Vie, puternică, fantastică, se consuma inteligenţa *ta*."

Se pot identifica şi alte ritmuri ambigue provenite din revenirea aceleiaşi funcţii gramaticale în variante cât mai diferite: fără să fi avut o pregătire lingvistică sistematică, D. Anghel s-a arătat sensibil la niveluri ale limbii care lăsaseră într-o indiferenţă totală pe alţi simbolişti.

---

[1]Harald Wienrich, *Tempus*, Stuttgart, 1964, cap.2.

Scanned with OKEN Scanner

3. Limbajul metaforic este argumentul decisiv al vârstei poemelor în proză de care ne ocupăm. Apariţia limbajului metaforic în proza lirică românească datează de timpuriu: am semnalat-o la Macedonski, în poemele sale în proză realmente novatoare sub acest aspect. Dar situaţia prozelor lui Anghel apare complet diferită: la el nu mai avem „insule" de limbaj metaforic într-un fluviu de limbaj tradiţional; mai mult, asistăm la D. Anghel la o regândire profundă şi originală a structurii interne a limbajului prozastic.

La autorul nostru, îndreptarea spre metaforă s-a făcut din primele poeme publicate. Poate că nu e lipsit de semnificaţie faptul că proza simbolistă a fost scrisă, în cazul de faţă, după poezie, în aşa fel încât experienţa semnificativă a inovării limbajului imagistic a putut fi transportată în proză. Această descoperire *a posteriori* a prozei lirice, după experienţa versului, este izolată în cadrul simbolismului românesc, deoarece unicul precedent al lui Petică rămâne neconcludent.

Epilogul volumului *Fantome* înseamnă, din multe puncte de vedere, o artă poetică, uneori extrem de explicită:

„Pentru că i-a fost dor de el [oraşul copilăriei, n.n.], a trezit multele clopote în turnuri şi le-a pus să plângă. Pentru că i-a fost dor de voi, a ales cuvinte care dor şi care vibrează şi ele în felul lor, în anumite ceasuri când sufletul ş-aduce aminte.

Cuvinte de vis a căutat, vorbe ce fac drumuri de catifea, anume pentru paşii de fantomă. Tonuri crepusculare a împrăştiat, imagini îndoliate a găsit, sclipirile le-a adumbrit şi voi aţi venit cu drag să-i ţineţi tovărăşie."

Definirea propriei acţiuni literare era făcută aici exclusiv cu ajutorul unor metafore: *a trezit clopote, le-a pus să plângă, a ales cuvinte care dor şi vibrează, cuvinte de vis a căutat, vorbe ce fac drumuri de catifea* etc. Nu mai puţin de şapte metafore, dintre care două duble, într-un context restrâns la două fraze; să mai notăm varietatea remarcabilă a tipurilor metaforice (metafore personificatoare, sinestezii, oximoronuri). Dar absolut toate metaforele de mai sus au un singur referent: creaţia poetică. Ele sunt definiri figurate ale aceleiaşi realităţi literare, iar caracterul conştient al reformei prozodice aduse nu mai ridică nici o îndoială.

În afară de proclamarea explicită din *Epilog*, coordonatele metaforice ale limbajului poetic la Anghel pot fi deduse în ordinea observaţiilor făcute la § 1. Am văzut că înrudirea cu basmul stilizat se datoreşte unui procedeu semantic: fiecare poem reprezintă detalierea unui simbol, textul fiecăruia dintre poemele lui Anghel se dilată până

Scanned with OKEN Scanner

la acoperirea integrală a aceluiaşi simbol. Simbolul se găseşte în seria metasememelor, iar procesul semantic ce sfârşeşte prin realizarea lui este, de obicei, de natură metaforică. Ce-i drept, deşi duce la alterarea structurii semantice a cuvântului, simbolul nu este o metaforă propriu-zisă, el putând evoca cel mult aceeaşi dinamică mentală care provoacă apariţia metaforei.

Procedând astfel, autorul nu cedează decât unei mode stilistice curente printre simboliştii francezi ai generaţiei sale. Basmul cult, ca un cadru predilect pentru declanşarea limbajului simbolic, fusese intuit de mai multă vreme. Marcel Schwob, unul dintre simboliştii cei mai apropiaţi ca spirit de Anghel, a oferit modelele acestui gen de literatură, prin poemele ample cuprinse în *Le livre de Monelle* (1895), unde „basmul stilizat" întâlneşte poemul, în ciuda angrenajului epic. Nu este exclus ca metamorfozarea poemului în proză, la confluenţa cu alte forme intermediare, întreprinsă de Marcel Schwob sau de alţi simbolişti, să fi constituit pentru Anghel un exemplu incitant la remodelarea prozei. „Poezia obiectelor" făcuse în Franţa, deliciul generaţiei precedente (Jules Laforgue); în jurul lui 1900, moda evoluase deja spre scurgerea graţioasă, pe pretext epic, a unor basme mai mult sau mai puţin simbolice.

Coerenţa unui text de acest tip, facilitatea lui aparentă nu trebuie să ne înşele: avem a face cu o naraţiune în care metafora se află deja implicată în preponderenţa decisă a simbolului. Rezultă o „simplitate" falsă, prin instituirea unei maxime coerenţe între elementele simbolice[1]. În contextul prozei poetice româneşti, această formulă se află destul de izolată: foarte puţini poeţi în proză simbolişti au încercat asemenea tip de naraţiune simbol, produs al unei literaturi mai degrabă saturată de cultură.

În cele mai importante dintre textele sale, D. Anghel utilizează maniera metaforică din *Epilog*. El plasează metaforele în serie, în frag-

[1]Pentru statutul simbolului şi raportul lui cu metafora, v. Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse, 1973, p. 39-47.

Scanned with OKEN Scanner

„...o lume întreagă de fluturi, de aripi uşoare ce-au vâslit, plimbându-se din potir în potir, purtând toate scânteierile curcubeelor şi toate nuanţele şi fanteziile infinitului, toate neamurile şi felurimea gângăniilor care ţârâieşte în ierburi şi cântă la soare, cei de prin scorburi şi cei de sub pământ, vieţi de o zi şi străluciri de o clipă, pietre scumpe împrăştiate în praful drumurilor, juvaieruri zburătoare, aripi pe care capriciul naturii şi-a zugrăvit toate arabescurile, palete pe care au rămas culori uitate, senin de cer şi beteală de lună, painjeniş de rază şi urzeală de purpură, tot ce a strâns truda lor de pretutindeni, un întreg ţintirim de aripi încremenite stau acuma aşezate frumos, fiecare ţintuite de un bold." *(Fluturul morţii)*

Suita metaforică ascultă aici de aceeaşi regulă ca şi în exemplul precedent: nu numai reductibilitatea la un singur referent – dealtfel numit expres în text, „o lume întreagă de fluturi" –, ci, mai ales, constituirea după principiul varierii extreme a tipului de metafore aflate în contact. Varietatea programată a domeniilor este egalizată însă gramatical: metaforele iau forma unor *nume + determinare nominală* în asocieri uneori contrastive, alteori în metafore obişnuite, adică în asocieri impertinente semantic.

Metaforele îl ajută pe autor să privească mai atent şi mai inteligent *acelaşi* obiect, adică simbolul fundamental, din diferite puncte de vedere. Şirul metaforic este un şir de tot atâtea definiţii ale obiectelor. Nu ştim în ce măsură mărturiile contemporanilor sunt retenibile în întregime, dar credem că funcţia „denominativă", pretenţia de a defini realitatea prin poezie, nu trebuie să fi fost străină de teoria poeziei pe care o lansase în acei ani, la Paris, Mallarmé. Caracterul metaforic al limbajului lui Anghel apare astfel totodată ca o premisă şi ca o concluzie: premisă prin maniera de concepere a artei şi concluzie prin intuirea funcţiei fatice, denominative, a artei. Viziunea ce s-a format, treptat, în conştiinţa autorului nostru asupra raportului posibil artă-realitate l-a împins spre supraevaluarea simbolistă a primului dintre termeni, probabil fără nici o legătură cu parabola lui Oscar Wilde din *Portretul lui Dorian Gray*, autor pe care Anghel îl văzuse la Paris, în stare de extremă decădere.

Că aşa stau lucrurile ne-o dovedeşte poemul emblematic *Oglinda fermecată*, ce deschide volumul cu acelaşi titlu. În accepţiunea lui Anghel, „oglinda fermecată" este propria sa artă, adică oglinda magică ce transformă literalmente realitatea după o altă ordine propusă de autor:

„Şi nu ştiu cum, atunci am ridicat oglinda sus cu amândouă mâinile spre şiragul nemişcaţilor plopi, ale căror umbre dormeau ca nişte drumeţi obosiţi pe albul aleelor.

Scanned with OKEN Scanner

Fulgerătoare o rază trecu, şi apa moartă şi verde a oglinzii s-a aprins deodată, ca un ochi redeşteptat sub o pleoapă în care mijeşte un straniu gând. Şi cât ai clipi, treziţi din nemişcarea lor seculară, deşteptând odată cu ei umbrele drumeţilor obosiţi de pe albul aleelor, mari şi greoi, uriaşii plopi au prins să murmure mişcându-şi argintul din creştete şi fantomatici au pornit-o spre poarta închisă. [...]

Şi întâiul plop păşi, iar după întâiul, înşiruirea uriaşilor aplecându-şi creştetele a urmat, trecând sub arcul porţii, chemată de puterea oglinzii mele.

Un râs zgomotos umplu aerul şi, ca într-o veselie tremurată de foi, nemişcaţii plopi, unul după altul, înaintară dezrobiţi de farmecul meu şi apoi se aşezară roată împrejurul unui iaz adormit, în adâncul căruia se priviră miraţi, ca unii ce-şi vedeau pentru întâia oară chipul [...]

Şi împrejmuirea toată, neputând să-şi vină locului faţă de atâta schimbare, se cumpănea căutând să-şi aşeze liniile."

Alura de basm „giocoso" a fragmentului nu trebuie să ne înşele asupra semnificaţiei sale grave. Episodul năvalei pomilor aminteşte de fragmentul macedonskian din *Zi de august*, ce ne-a reţinut atenţia; diferenţa măsoară exact distanţa ce separă pe simbolistul ornamental de simbolistul veritabil. Imaginea macedonskiană emblematică rămâne cealaltă „oglindă fermecată", în care defilează tablouri izolate de *grand guignol*, interesante prin contrastul ce le opune unele altora. „Oglinda" lui Anghel nu mai produce tablouri amabile, pentru o distracţie metonimică; ea oferă varianta unei alte realităţi din punct de vedere tropologic, „oglinda fermecată" de aici este creatoare de metafore, iar identitatea simbolului la care cei doi scriitori apelează ne edifică şi mai mult. Trecând de la „oglinda metonimică" la „oglinda metaforică", D. Anghel a schimbat nu numai registrul de exprimare, ci a marcat şi o nouă vârstă a prozei poetice româneşti.

Analiza stilistică de până acum a căutat să surprindă profilul distinct al acestei figuri de vârf a simbolismului nostru; proza sa poetică se plasează sub semnul accidentului fericit, comun capodoperelor. Am pus tocmai de aceea, cu sens aproape anecdotic, întreaga proză despre care a fost vorba sub semnul accidentului existenţial care l-a făcut pe scriitor să descopere lumea la dimensiunea ei tragică. Dar acest accident – arderea casei din 1910, dispariţia manuscrisului romanului *Hyperion*, criza depresivă – era „chemat" de întreaga existenţă a lui D. Anghel, aproape anulat ca accident, într-un sistem de echilibru superior.

Sub semnul „accidentului existenţial" i s-a desfăşurat acestui autor întreaga creaţie. Admiratorul lui Nietzsche la Paris, cel asupra că-

Scanned with OKEN Scanner

ruia *Aşa grăit-a Zarathustra* provocase un şoc atât de puternic[1] era preparat pentru a da Artei acea dimensiune tragică ce lipsea simbolismului mediu. Ce-i drept, talentul său era prin excelenţă fragmentar, lipsit de sens epic mai amplu: dar formula stilistică adoptată şi, mai ales, psihologia pe care aceasta o relevă par în avans net asupra epocii. Descifrăm în idolatrizarea sub specie pur estetică a Trecutului (izvor perpetuu de metafore, *fons metaphorarum*) o psihologie pre-proustiană (primul volum din *Recherche...* nici nu apăruse încă !), lipsită, evident, de adjuvantul creativ indispensabil ce ar fi făcut din Anghel un mare prozator epic. Dar Anghel se situează în aceeaşi familie.

[1] Sextil Puşcariu, *Călare pe două veacuri*, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. 212.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IX

STATUTUL PROZEI POETICE ÎN SECOLUL NOSTRU

Sfârşitul simbolismului marchează încheierea unei faze esenţiale a evoluţiei poemului în proză: ia sfârşit istoria „vizibilă" a speciei, etapa ei cea mai spectaculoasă, când, pe un interval de câteva decenii, noua formă apare constituită, atinge apogeul şi dă primele semne de istovire. La 1870, nu aveam încă un poem în proză, ci numai exerciţii ce tindeau spre forma cristalizată distinct; la 1910, când apar cele mai bune poeme în proză ale lui D. Anghel, noua specie devenise atât de acaparantă pentru sensibilităţile medii, încât se transformase deja în manieră – şi nu într-una dintre cele mai agreabile. Scriind primele poeme în proză, Al. Macedonski făcea operă de pionierat şi se lansa într-o aventură în raport cu preferinţele publicului. După 1900, cine nu scrie poeme în proză? De la autorii lirici de oarecare calitate, până la anonimi şi veleitari, care umplu mai ales paginile gazetelor bucureştene.

Această „viaţă scurtă, dar plină" a noii specii este departe de a fi un fenomen exclusiv românesc: în toate literaturile europene, eflorescenţa poemului în proză coincide cu simbolismul, iar trecerea modei simboliste – cu începutul decadenţei lui. În literatura care lansează noua formă, adică în cea franceză, nu se poate vorbi – înainte de Baudelaire – decât de pagini premonitorii, iar după 1920, specia începe deja să aibă un caracter exotic[1]. În literatura italiană sau în cea germană, lucrurile se petrec la fel, cu precizarea că primele poeme în proză italiene sunt de influenţă franceză, iar variantele intermediare de tipul romanelor lui D'Annunzio se revendică dintr-o tradiţie locală şi nu se pot încadra poemului în proză. La acest capitol, proza poetică românească se „sincronizează" perfect cu proza europeană, printr-o dinamică evolutivă proprie.

O primă constatare de ordin stilistic poate fi confirmată de examinarea evoluţiei poemului în proză: această formă puţin comună s-a dezvoltat în momentele de criză prozodică declarată. Este un adevăr menţionat de noi încă din capitolul I, dar căruia istoria concretă a poemului românesc în proză îi oferă o dimensiune suplimentară. Con-

[1] Suzanne Bernard, *La poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, ed. a II-a, Paris, Nizet, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

flictul deschis între cele două registre funcţionale ale prozei în artă, numite până acum „proză înaltă" şi „proză faptică", s-a manifestat uneori în momentele când meditaţia asupra formelor a devenit vitală pentru sensul literaturii: barocul şi concettismul sunt exemplele cele mai elocvente în această privinţă. Finalul secolului al XVIII-lea confirmă această regulă nescrisă, deoarece proza poetică în sens modern ajunge la conştiinţă de sine odată cu încetarea spiritului secolului al XVIII-lea.

În literatura noastră, primele proze poetice apar brusc în jurul anilor 1830-1840, adică în momentul când relatinizarea profundă suferită de cultura din Principate punea la ordinea zilei problema unei noi prozodii. Iar primele poeme în proză apar la confluenţa dintre romantismul decadent şi simbolism – adică atunci când prozodia ajunge din nou preocupare esenţială. În toate momentele criza prozodică (în sensul creator al termenului) a favorizat expansiunea registrului „înalt" al prozei, sub forma prozei poetice. Meditaţia asupra formelor a stat la baza poemului în proză, iar enumerarea momentelor de ecloziune a prozei de artă ne edifică asupra ambiguităţii ei funciare.

Din această constatare teoretică, extragem o concluzie metodologică extrem de importantă pentru secolul nostru în raport cu cel precedent. În măsura posibilului, am investigat exhaustiv textele de proză poetică până la 1900. Atât meditaţiile în proză din deceniile patru şi cinci, cât şi poemele în proză din epoca 1870-1900 au fost cercetate integral – oricum, cu certitudinea că nimic esenţial sau cât de cât semnificativ nu a scăpat înregistrării. Acest principiu va fi însă imposibil de menţinut după 1900: cantitatea de poeme în proză apărute interzice orice intenţie de înregistrare completă a materialului, devenit atât de abundent, încât bibliografierea sa ar umple singură un volum. Şi, ne grăbim să adăugăm, l-ar umple fără nici un folos, deoarece nivelul literar al acestor producţii, de cele mai multe ori lamentabil, nu justifică nici măcar simpla înregistrare. Numeroase publicaţii din primele decenii ale secolului nostru cuprind aproape număr de număr poeme în proză – de fapt schiţe sentimentale liricoide sau poezii eşuate. Ceea ce cu puţin timp înainte relevase nonconformismul şi dorinţa de epatare se transformă rapid într-o probă de conformism stilistic, ajungând receptacol al veleităţilor şi dezordinilor.

În preajma primului război mondial, după zenitul marcat de poemele lui Anghel, poemul simbolist decade rapid. Noile periodice, care dau tonul epocii (*Viaţa românească, Sburătorul, Gândirea*), nu mai fac loc poemului în proză decât accidental: acesta începuse să dateze atât de evident, încât trimitea la o epocă literară revolută, la perioada antebelică, extrem de îndepărtată spiritual de noua generaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul tranziției de la poemul simbolist la poemul modernist (vom insista pe larg, în capitolul următor, asupra acestei dichotomii) ocupă perioada 1900-1920. Ar fi greu să presupunem că poemul în proză scris în această perioadă este în exclusivitate epigonic: anumite exemple privilegiate ale anilor 1900-1920 vor fi analizate pe larg. Nu este mai puțin adevărat că această fază de tranziție nu beneficiază de nici o personalitate deosebită (Macedonski se află la sfârșit de carieră, Bacovia și Tudor Arghezi, la început).

Explicațiile acestor serii de fapte ne duce la determinarea statutului prozei poetice de după 1920. De-a lungul perioadei 1830-1910, am analizat proza lirică drept componentă de bază a unui registru „înalt". Or, în perioada apariției poemului în proză, pe care l-am definit drept „tentativă de recuperare a oralității pierdute", cele două laturi opuse ale prozei ajunseseră, stilistic, la o tensiune aproape conflictuală. Pe de o parte, romanul naturalist – în maxima sa dezvoltare – atrăgea în câmpul documentului practic întreaga proză scrisă; pe de altă parte, sfidarea oralității realizată prin poemul în proză modela un soi de „anti-proză" romanescă. În perioada sfârșitului de secol, formele de opoziție deveniseră mai vizibile decât oricând, iar poemul în proză colecta pornirile nonconformiste ale scriitorilor în conflict cu direcția documentală și științifică.

Primele două decenii ale secolului nostru consemnează eșecul naturalismului, cvasi-dispariția lui. Imediat după 1920 – și acest moment capătă valoare de simbol, dacă ne gândim că pe parcursul a câțiva ani apar ultimele volume din *À la recherche du temps perdu* a lui Proust, *Der Zauberberg* al lui *Thomas Mann* și *Ulyses* de Joyce – romanul iese din cadrul criptic declarat. Pe parcursul a numai câțiva ani, romanul realist clasic este anulat în însăși esența lui de romane ca cele citate, care impun o nouă sensibilitate literară. Este dificil să găsim un numitor comun al romanelor esențiale citate mai sus, îl identificăm totuși în renunțarea definitivă la pretextul scriptic și științific, la pretenția de a concura știința cu mijloace proprii. Ieșirea noului roman din câmpul lui *simile* este contemporană cu legarea lui de principii simultaneiste și „poematice". Muzica, arhitectura, poemul în proză par a reprezenta modelele noului roman[1]. Urme ale pasiunii scriptic documentale rămân suficient de numeroase în proza de mâna a doua și a treia; apariția lui Proust nu a împiedicat, în imediat, celebritatea (azi cel puțin curioasă) a lui Barbusse sau Romain Rolland.

[1] Pentru o teorie a romanului de la 1920, v. articolul nostru *Viața formelor românești*, în *Viața românească*, 1979, nr. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Dar mutaţia esenţială se produsese. Romanul bun nu mai este document scris şi cu atât mai puţin compilaţie pseudo-ştiinţifică, conţinând fragmente de discurs non-literar (de la Zola şi Jules Verne până la Duiliu Zamfirescu se pot întocmi antologii): el devine discurs alcătuit după legi proprii ce urmează a fi descrise, dar în care simultaneitatea se înscrie ca principiu comun.

Am atins cu aceasta unul dintre punctele esenţiale ale noii poetici romaneşti. Simultaneitatea poate fi adjudecată pe variate căi: printr-o construcţie circulară, dilatând aberant frazele şi construind romanul din paralelisme, precum Proust; construind romanul pe principiul muzical, obligând cititorul să aibă în memorie recurenţa „melodiilor" pentru a păstra sensul, aşa cum face Thomas Mann. Oricum, principiul succesiunii logice şi cel al reluării, în filigran, a istoriei verificabile, sacrosancte în romanul realist, îşi încetează acţiunea. În renunţarea la document identificăm principala achiziţie a romanului novator din secolul nostru.

Ar fi, desigur, abuziv să atribuim această mutaţie esenţială în exclusivitate contactului dintre proza lirică şi proza romanescă: decadenţa romanului scriptic şi ascensiunea celui „simultaneist" este rezultatul unui proces intern, al unei lupte imprevizibile a formelor. Dar nu putem să nu constatăm sincronizarea celor două fenomene şi să nu observăm că descriptualizarea prozei şi emergenţa poemului în proză sunt perfect contemporane. Prin analogie: abundenţa poemului în proză, până la primul război mondial, şi intrarea lui ulterioară într-o zodie a ocazionalului trebuie să fi fost etape obligatorii ale aceluiaşi proces. Intrarea în umbră, după primul război, a prozei poetice arată că aceasta îşi îndeplinise misiunea în raport cu destinul prozei, în general. Astăzi, în perspectiva timpului, această „misiune" ne apare cu deosebită claritate: dincolo de valorile estetice intrinsece ale poemului în proză, uneori notabile, el a transformat spiritul general al prozei, a infuzat scripticului o oralitate vitală, smulgându-l de sub imperiul documentului. Poemul în proză a ajutat proza să se regăsească. Sensul adânc al acestui proces a fost intuit, cu decenii în urmă, de către E. Lovinescu, atunci când acesta a notat contribuţia „imagismului" (în sfera sa includea şi poemul în proză) la „dizolvarea poeziei epice"[1].

După masiva producţie de poeme în proză din perioada 1870-1920, deceniul al treilea găseşte romanul în plină mutaţie către un „nouveau roman" al anilor '20; un roman construit după reguli opuse

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, în *Opere*, IV, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, p. 156.]

Scanned with OKEN Scanner

celor care îl dominaseră mai bine de jumătate de secol. Astăzi, departe de polemicile momentului, un fapt rămâne cert: opoziţia fecundă dintre proza lirică şi proza faptică, opoziţie în spiritul căreia am analizat proza poetică de-a lungul unui întreg secol, se neutralizează în deceniul al treilea. Ea nu mai este revelatoare din punct de vedere stilistic. Romanul de bună calitate al secolului nostru nu se mai opune poemului în proză şi prozei lirice, de la care a împrumutat suficiente elemente. La 1890, între proza lui Zola şi poemele în proză ale lui Laforgue, două puncte extreme ale unei polarităţi, opoziţia este perfectă; la 1920, între romanul lui Proust şi poemele lui Saint-John Perse identificăm mai degrabă o continuitate, o tranziţie. Acest fapt ilustrează cu claritate nu numai funcţia pe care a îndeplinit-o între timp proza lirică, ci şi raportul complet diferit ce există, după 1920, între cele două registre prozastice de bază.

În aceste condiţii, a studia proza poetică din secolul nostru înseamnă a studia o infinitate de formule ce se revendică aproape toate din simultaneitate şi renunţarea la documental. Proza atinsă de „poetic" este acum întreaga proză a perioadei interbelice; extrem de reduse zone se sustrag infuziei de lirism (romanul social al lui Rebreanu, romanul „experimentalist" şi analitic etc.), aşa încât o ipotetică istorie a prozei poetice ar putea acoperi imens din teritoriul prozei interbelice. De aceea, pentru secolul XX, am urmărit doar specia reprezentativă a poemului în proză, lăsând în afara cercetării toate „para-poemele".

La 1920, în momentul în care funcţia esenţială a poemului în proză – restructurarea prozei „faptice" – încetează, literatura noastră înfăţişa un spectru stilistic comparabil cu cel al marilor literaturi europene, ca de exemplu cea franceză. Exista poemul în sens simbolist, notaţie vagă de detalii pitoreşti; exista poemul „de artă", ilustrat de Ştefan Petică sau D. Anghel; va exista un poem „metafizic", grav, de factură existenţială, prin scrierile lui Bacovia sau Arghezi. Singurul tip de poem în proză absent îl constituie poemul exotic, încercarea de găsire a unei lumi pitoreşti în sens etimologic, care să constituie substanţa unei variante prozastice proprii (gen Saint-John Perse). Stilizările medievaliste sau istorice, reprezentate de poemul în proză al lui Péguy sau Paul Fort, vor fi de asemenea mai puţin reprezentate (Adrian Maniu constituind singura excepţie notabilă).

Fără a avea pretenţia unei descrieri complete, vom trasa o schemă a romanului interbelic din punctul de vedere care ne interesează aici, adică din acela al infiltrării lirismului. Schema în sine are mai mult o valoare descriptivă şi serveşte doar pentru a oferi o idee cu privire la

Scanned with OKEN Scanner

diseminarea nebănuită a prozei poetice în cadrul prozei narative, după primul război. Este vorba de un proces general, petrecut în toate literaturile europene; progresul prozodic al poetizării a luat, în proza română interbelică, formele de mai jos:

a). *Poemul în proză – situație preromanescă.* Dinamica trecerii de la tentative fragmentare, de la poeme în proză ceva mai ample la roman, nu este o noutate a perioadei interbelice. Multe din schițele lui Proust, cuprinse în volumul *Les Plaisirs et les Jours*, au fost veritabile poeme în proză pregătitoare ale romanului; aceeași funcție au avut-o poemele în proză de tinerețe ale lui D'Annunzio față de romanele lirice de mai târziu ale aceluiași; în literatura noastră de până la 1920, se poate cita doar cazul lui Macedonski, cel mai „european" dintre scriitorii simboliști: de la poemele în proză ale deceniilor 8 și 9 la romanul *Le calvaire de feu* se exemplifică aceeași dialectică de creație. După primul război, situația devine mai generală și caracterizează autori foarte deosebiți între ei. Poemul în proză de tinerețe – exercițiul pentru romanul de maturitate – ajunge o situație tip. Începutul îl face Ion Vinea, autor de poeme în proză notabile, scrise după 1910, mai apoi romancier, niciodată realizat la acest capitol. În intenția primă, *Paradisul suspinelor* (1924) trebuia să fie un roman, după cum tot spre această formă tind și alte mari opere lirice ale autorului. Ion Vinea constituie un caz special: trecerea de la poem la structura narativă bine închegată a romanului nu s-a mai făcut însă la el niciodată.

Mai aproape de schema deja tradițională pentru secolul nostru sunt romancierii de tipul lui Ionel Teodoreanu, adică acei romancieri care transformă, literalmente, poemul în proză în structură epică și fac din poem un fel de exercițiu stilistic, de pregătire a inovației pe care romanul avea să o proclame evidentă. Regimul de creativitate „proustian" este mai răspândit decât s-ar putea crede.

Jucării pentru Lily, poemele în proză de debut ale lui Ionel Teodoreanu, publicate în revista *Însemnări literare* din 1919 – operă fără pretenții deosebite – trădează însă viitoarea tehnică romanescă: găsim aici, în câteva fraze disparate de poem, întreaga reformă pe care o va realiza, peste câțiva ani, Ionel Teodoreanu în proza noastră. Lumea întreagă redusă la un obiect pitoresc, apoi redefinirea acelui obiect printr-o metaforă neașteptată se întâlnesc pentru prima dată în *Jucării pentru Lily*. În izolarea obiectelor inedite ale lumii din jur și în redimensionarea lor printr-o metaforă desprinsă din lumea infantilă rezidă principiul artei lui Ionel Teodoreanu; cele mai celebre romane nu vor face altceva decât să producă un text de mare întindere

Scanned with OKEN Scanner

(uneori de întindere abuzivă) pe baza acestor două principii stilistice, concurente şi explicite în primele poeme în proză.

Obiectele lumii surprinse în poeme se caracterizează prin insolit (printr-un banal revalorificat), iar în definirea lor se consumă toată arta scriitorului. Uneori definirea este o comparaţie căutată:

"Se întinde ca o dâră groasă de cerneală, vărsată dintr-o călimară. Şi ochii mei îi sug imaginea, ca o sugătoare" *(Şarpele)*;

De aici, se trece spontan spre metafora coalescentă:

"O fi destupat primăvara mărul înflorit, ca pe o sticlă de şampanie, căci vrabia a sărit ca un dop, şi crengile sunt înspumate de flori!" *(Vrăbiile)*;

"O frunză căzând de pe creangă rămâne întinsă pe iarbă şi-mi pare că toamna îşi lipeşte de vară obrazul ei suferind." *(O toamnă)*

Cât priveşte ineditul lumii valorificate, nu doar animalele obişnuite ale curţii, ci şi insectele vulgare (*Gândacul, Musca*) se bucură de redefinire metaforică, iar câinelui i se închină o suită de poeme infantile, în *Ograda: Coada câinelui, Urechile cânelui etc.* Pitorescul, ca principiu, se instalează din plin. Nucleul tuturor episoadelor romaneşti importante este alcătuit, la Ionel Teodoreanu, dintr-un detaliu pitoresc, neaşteptat, şi dintr-o redefinire metaforică ingenioasă.

Mai important decât limbajul – cel din *La Medeleni* în fază incipientă – este faptul că, timp de câteva decenii, Ionel Teodoreanu a rafinat o formulă stilistică descoperită la vârsta de 20 de ani, o dată cu aceste prime poeme în proză.

Un alt exemplu frapant pentru situaţia la care ne referim îl cultiva Hortensia Papadat-Bengescu. Autoarea a cultivat un poem în proză tradiţional, alcătuit din efuziuni lirice şi din mărturisiri sentimentale, atent controlate: este vorba de suita poematică *Lui Don Juan, în eternitate* (1920). Dar veritabilele poeme asupra cărora trebuie să ne oprim se află în volumul de debut *Ape adânci*, din 1919 – poeme în proză ce cuprind esenţialul viitoarelor romane. Miezul narativităţii autoarei apare vizibil în opera de debut. Marile romane de mai târziu vor fi, din punct de vedere narativ, prepararea îndelungată a unei scene amânată abuziv, şi, în cele din urmă, desfăşurate în ritm fastuos. Bucăţile din *Ape adânci* reprezintă relatarea tocmai a acelei „scene cruciale", ce se va afla în centrul capitolelor din romanele de mai târziu; poemele din primul volum sunt relatarea contactului direct cu

Scanned with OKEN Scanner

realitatea (amânat şi îndelung preparat psihologic în naraţiunile din ciclul romanesc). Descrierea pură, descrierea pentru descriere, atât de proprie autoarei, apare de pe acum în pagini concentrate (ca dimensiuni), dar diluate, ca timp intim, prin aprofundarea aceleiaşi stări sau aceluiaşi sentiment din diferite unghiuri.

Un poem ca *Dansul* reprezintă „scena matrice" a tuturor descrierilor de saloane din romanele ulterioare; *Boală ciudată* este o descriere tip a stărilor tulburi şi tranzitorii, descriere infinit multiplicată mai târziu; *Ai văzut murind?...* este modelul descrierilor de agonie şi a ambianţelor funebre din opera de romancier etc. Ca şi la Ionel Teodoreanu, o vocaţie sigură se semnalează din opera de debut, cu intuirea fără greş a stilului propriu. Pentru cei doi romancieri, poemul în proză reprezintă o primă fază de păstrare a legăturii cu tradiţia antebelică şi de enunţare, aproape teoretică, a „marii descoperiri" ce le va orienta existenţa literară.

Funcţia preparator-premonitorie a poemului în proză este prima întruchipare specific interbelică a prozei poetice, greu de imaginat la noi în epoca simbolistă.

b). *Poemul în proză – fragment de roman.* Această a doua situaţie generală a raportului dintre proza poetică şi proza narativă ilustrează pătrunderea poemului în proză în discursul romanesc. Morfologic, a doua situaţie reprezintă o fază superioară, în care interacţiunea dintre proza poetică şi cea romanescă se integrează aceluiaşi text.

Fără îndoială că anumite pauze în discursul romanesc, ce lasă loc unui pasaj descriptiv, comparabil cu poemul în proză, au existat dintotdeauna în romanul realist clasic; mai ales în perioada post-balzaciană, aceste pauze, asemănătoare unor poeme detaşabile, caracterizează romanul naturalist: de altfel, definirea poemului în proză am făcut-o tocmai prin confruntarea cu câteva „pseudo-poeme" aflate în romanele autorilor realişti (cf. *supra*, cap. I). Dar, de data aceasta, proporţiile pauzelor narative cresc nemăsurat, capătă dimensiunile şi semnificaţia prezenţei aproape obligatorii a fragmentelor poetice în roman. Interstiţiului poematic i se precizează o funcţie nouă în romanul realist: aceea de a marca punctele culminante ale naraţiunii.

Faptul apare cu atât mai specific, cu cât este vorba de romane în tradiţia prozei clasice de observaţie, de un realism aproape ilustrativ. Când, de exemplu, Cezar Petrescu umple zeci de pagini cu interludii lirice, cu descrieri de natură sau introspecţii sentimentale – corpuri textuale alogene faţă de restul textului –, fără îndoială că nu doar o simplă pornire lirică stă la bază, ci aplicare tacită a unei reguli stilistice abia intuite.

Scanned with OKEN Scanner

În momentele cruciale din *Calea Victoriei* (punctele distincte ale destinului funest rezervat eroinei principale, Sabina), în momentele critice din *Întunecare*, pentru a nu mai vorbi de frecventele zone obligatoriu lirice din *Romanul lui Eminescu* sau din *Carmen Saeculare*, relatarea plană se întrerupe brusc pentru a face loc unui poem în proză construit aproape după toate regulile speciei. Contrastul celor două serii de texte are uneori efect nefericit din punct de vedere literar (asupra lui s-a oprit, distructiv, ironia lui G. Călinescu, în *Istoria literaturii române...*); criticul exagera făcându-l pe Cezar Petrescu unicul responsabil pentru această modă stilistică. Atunci când „poemele" integrate îşi reduc dimensiunile la minimum, iar tonalitatea lor păstrează o rezervă stilistică de ironie, anulând contrastul prea brutal al celor două registre, rezultatele pot fi uneori remarcabile (ca în *Sfârşit de veac în Bucureşti* de Ion Marin Sadoveanu).

Apologeţi convinşi ai documentului pur fac la rândul lor un loc aparte poemului-interval sau poemului-pauză narativă. Mircea Eliade, de exemplu, şi-a manifestat deseori comiseraţiunea faţă de orice contrafacere „artistică" a textului în proză – şi aceasta începând cu primele sale articole şi până la cele mai recente confesiuni de natură literară[1]. În schimb, propriile romane cuprind uneori poeme în sensul cel mai adecvat al termenului. Un capitol celebru din *Maitreyi* reprezintă un perfect poem în proză, ce pare tradus dintr-o limbă exotică (elemente ale unui supratext străin există fără îndoială), într-atât fervoarea panteistică lasă senzaţia cufundării într-o spiritualitate colectivă stranie, receptată prin limbajul tinerei eroine indiene. Convenţia „stilului direct" traducând o viziune exotică constituie doar o jumătate de explicaţie: este semnificativ faptul că, atunci când integrează un text neeuropean unui text european, Mircea Eliade simte nevoia să dea celui dintâi forma poemului în proză. Fie şi sub aspect exotic, specia poemului în proză devine acceptabilă, cu putinţă de a fi încadrată chiar unor forme opuse de discurs.

Nu mai vorbim aici de literatura realistă intermediară, de calitate îndoielnică, unde falsul poem prosperă: Dan Petraşincu, G. M. Zamfirescu, Sărmanul Klopstock, plus o infinitate de nume feminine retenibile anecdotic. Aici, cultivarea poemului intermitent nu face decât să ateste răspândirea unei mode simţite din ce în ce mai actuale.

c). *Romanul poematic* reprezintă, probabil, produsul cel mai specific al sintezei celor două tipuri de proză. În acest caz, avem a face

[1] Mircea Eliade, *L'épreuve du Labyrinthe. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*. Paris, Belfond, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

cu extinderea tehnicii poematice la nivelul întregului roman – cu construirea unui discurs romanesc după toate regulile validate pentru poemul în proză. Mentalitatea curentă, şi nu numai ea, a ajuns să opună cele două realităţi stilistice. În fapt, o construcţie cu epică subsidiară, cum ar fi cea din *Crai de Curtea-Veche*, judecată după canoanele romanului lui Rebreanu, îşi pierde orice sens şi apare drept categoric eşec. Ceea ce este foarte departe de adevăr.

Principiile stilistice esenţiale ale unui asemenea roman nu se revendică din schema tradiţională *acţiune – ambianţă – personaje*, ci din cele ale altor specii. Ar putea fi evocate formule literare îndepărtate, aproape obsolete la acea dată, cum ar fi *Contes philosophiques*, specifice secolului al XVIII-lea. Etapele iniţierii personajului central, Naratorul, şi a cititorului ascultă de o ordine ocultă, de esenţă non-literară şi non-conflictuală; cele patru etape de „coborâre" (materială) şi de „aflare a adevărului" (în ordine spirituală) ale vieţii Crailor trebuie gândite drept o unitate perfectă, ca într-o parabolă. Finalul se suprapune exact peste început. *Crai de Curtea-Veche* sunt gândiţi astfel unitar, *poematic*, după terminologia noastră; mai mult, o întreagă reţea de aluzii intrinsece face această operă un univers autonom, fără legătură cu universul social contemporan, tot aşa precum poemul în proză trăieşte prin coeziunea internă a frazelor sale. „Anti-realismul" scrierii, din care strălucita exegeză a lui Ovidiu Cotruş face schema demonstraţiei sale, ca şi sugestiile esoterice şi iniţiatice sunt considerate, din punctul nostru de vedere, tot atâtea elemente poematice[1].

Toate elementele identificate pentru definirea stilistică a poemului în proză (cf. *supra*, cap. I) pot fi *ad litteram* întâlnite în romanul lui Mateiu Caragiale. Frapantă este, de exemplu, atenţia specială acordată nivelului fonetic al discursului, cu toate implicaţiile sale. A devenit comună afirmaţia despre structura poetică a frazei lui Mateiu Caragiale, despre suita de „poeme" care compune capitolele cărţii. Vedem în această structură specială un argument pentru preocuparea noastră esenţială: structura a-romanescă a operei se revendică dintr-un principiu stilistic devenit acceptabil doar o dată cu infuzia prozei poetice în proza narativă. Unitatea de tip special pe care o degajă construcţia unui roman de factura *Crailor de Curtea-Veche* nu poate fi pusă în legătură directă cu poemul în proză: ar fi dificil să stabilim între cele două specii un raport de cauzalitate. Dar tehnicile de analiză în cele două cazuri pot fi intervertite.

---

[1]Ovidiu Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

Romanele strict poematice nu sunt foarte numeroase în literatura interbelică: ruptura cu conceptele romaneşti tradiţionale este prea dificil de realizat pentru a antrena în această aventură participanţi numeroşi. Alături de *Crai de Curtea-Veche*, credem că unicul exemplu citabil este romanul *Lupii* de Dinu Nicodin din (1932). Şi aici, pretextul epic acoperă un ritual iniţiatic, ce ar putea fi intitulat „descoperirea adevărului despre natură"; vânătoarea din nordul Transilvaniei, cu toată cantitatea abuzivă de pitoresc etnografic şi lingvistic, apare, în cele din urmă, drept o vânătoare simbolică.

Însă mai ales aspectul lingvistic pledează pentru factura poematică a romanului: monologul interior al eroului pare o formă neîntreruptă de discurs. Chiar dialogurile prelungite, meditaţiile asupra existenţei (cap. 38), însuşi firul epic se integrează complet marelui monolog interior unificator, tot aşa precum în poem există o singură voce valabilă, cea a discursului liric.

Specificul poematic al romanelor lui Mateiu Caragiale şi Dinu Nicodin reiese tocmai din înlăturarea completă a celor două elemente definitorii pe care se construise romanul tradiţional: conflictul epic şi transparenţa relativă a limbajului, în favoarea evenimentului[1].

d). *Romanul poematic sadovenian* este o ultimă categorie distinctă, pe care combinarea poeziei poetice cu proza romanescă tradiţională a produs-o în epoca interbelică. Modelul literar sadovenian, spre deosebire de cel al lui Mateiu Caragiale, datorează destul de puţin apelului la forme îndepărtate sau la alchimia prozodică din epoca interbelică. Putem presupune că formula sadoveniană ar fi fost în mare aceeaşi, indiferent de contextul spaţial şi temporal în care s-ar fi produs. Poemul însuşi, în sensul cel mai direct al termenului, tinde să devină la Sadoveanu roman. Până către anii 1925-1926, poemul şi naraţiunea rămân încă forme paralele: autorul umple spaţiul schiţei sau pe cel al povestirii cu un poem larg, compus după regulile genului. Începând cu jumătatea deceniului al treilea, orice scrie Sadoveanu lasă impresia poemului crescut arbitrar, peste limitele normalului. Romanele renunţă la epicul imaginat, deoarece efortul suprem se consumă în poezia fiecărui paragraf şi în conceperea întregii naraţiuni ca un imens poem. Relevăm că principiul de proză poetică sadoveniană aparţine mai degrabă secolului al XIX-lea.

Ar fi dificil să găsim corespondenţe între rigorile speciei romaneşti, atâtea câte existau la noi în acea epocă, şi romanele lui Sadoveanu de

[1] Se pot adăuga unele „romane" argheziene cu vădită „imposibilitate a determinării prozodice", cf. D. Micu, *Scriitori, cărţi, reviste*, Ed. Eminescu, Buc., 1980, p. 292-305.

Scanned with OKEN Scanner

după *Baltagul*. Formula poematică sadoveniană s-a constituit dintr-o irezistibilă mişcare internă, ce a avut prea puţin a face cu evoluţia prozei în ansamblu: între exemplul poemului în proză şi caracterul poematic al romanului sadovenian stabilim doar un raport de analogie.

Contemporaneitatea lui Joyce, Gide sau Thomas Mann a fost, în cazul de faţă, de o indiferenţă absolută; la fel stau lucrurile cu dezvoltarea în forme specifice a prozei poetice. Pe planeta unde, literar vorbind, trăia, Sadoveanu nu era contemporan decât cu propria sa operă: evoluţia acesteia spre poematicul pur trebuie să se fi petrecut indiferent de opiniile literare ale autorului ei.

În literatura română din perioada interbelică, nu am avut romancieri care să fi schimbat vizibil destinele speciei, precum au făcut-o Proust, Joyce sau Musil. Marii romancieri ai momentului din literatura noastră cedează unei mode din secolul al XIX-lea (Rebreanu) sau practică un gidianism temperat (Camil Petrescu). Totuşi, corelarea cu un *saeculum* al prozei s-a produs, fie şi pentru faptul că toate tipurile de proză din literatura europeană au existat la noi în variante independente. Cele patru categorii ale interacţiunii (teoretice!) dintre proza poetică şi cea narativă n-au făcut decât să ilustreze varietatea dezarmantă pe care o îmbracă în secolul nostru proza, după infuzia poetică.

Schema ar trebui să arate, de asemenea, din ce cauză abordarea prozei poetice din secolul nostru nu poate fi decât selectivă, în funcţie de operele cele mai reprezentative. Dacă pentru secolul al XIX-lea spiritul exhaustiv se impune, iar latura istorică a fenomenului primează (marea parte a prozelor poetice evocate justifică un demers de redescoperire), aceeaşi cercetare se va transforma, pentru epoca de după primul război, în eseu asupra unor scrieri celebre sau cel puţin notorii. Mutaţia internă petrecută în cadrul materiei justifică schimbarea metodologică: ieşită la lumină, proza poetică se oficializează, ajunge uneori la celebritate, parcurge o evoluţie rapidă către decadenţă. Capitolele închinate epocii de după 1920 vor căuta să surprindă tocmai aceste etape, desfăşurate cu extremă rapiditate.

În concluzie, proza poetică aparţine, în general vorbind, sistemului literar al secolului al XIX-lea, mai bine zis – perioadei de până la primul război mondial. Formele ei cele mai spectaculoase sunt create de răsturnarea prozodică importantă produsă la confluenţa dintre secolul al XIX-lea şi secolul nostru. Tot ceea ce se va scrie în epoca contemporană la acest capitol, toate poemele în proză ce vor continua tradiţia vor avea, din ce în ce mai mult, aerul unor supravieţuiri, al unor exerciţii ce şi-au pierdut funcţia originară.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL X

POEMUL ÎN PROZĂ POST-SIMBOLIST

Post-simbolismul românesc desemnează, în accepţia noastră, o realitate complexă, cronologică şi calitativă în acelaşi timp: cele mai importante sunt trăsăturile structurale noi, proprii prozei de îndepărtată sorginte simbolistă, scrise după primul război mondial. Unitatea stilistică – relativă – pe care o subsumăm termenului de post-simbolism se compune din elemente de provenienţă diferită, dar pe care fidelitatea oarecum anacronică faţă de simbolism le pune sub semnul unei estetici comune. Imediat după primul război mondial, poemul în proză de factură simbolistă tradiţională reprezenta – pe plan european – un moment oarecum depăşit. Nu însă şi în ţara noastră. Deceniile I-III ale secolului nostru aduc o recoltă lirică prozastică impresionantă, ce atestă că vitalitatea speciei rămăsese încă întreagă.

Explicaţia nu poate fi decât una singură: dincolo de specificul acestei forme, menită să atragă (în varianta ei mediocră) sensibilităţile meliflue şi vagi, vitalitatea poemului în proză simbolist se datoreşte şi faptului că simbolismul, ani de zile ostracizat, iese în fine la lumina oficializării literare. Aura dubioasă ce-l întovărăşise ani de-a rândul se retrage treptat: condamnarea maioresciană a experimentelor lui Macedonski ajunge să fie contrazisă de chiar discipolii lui Maiorescu (vezi atitudinea pro-simbolistă a lui M. Dragomirescu şi a *Convorbirilor* la începutul secolului nostru). De aceea, expansiunile frastice necontrolate şi contrazicerile la sintaxa curentă se liberalizează în numele recunoaşterii simbolismului. Ce-i drept, după primul război mondial proza pur simbolistă amintea o *belle époque* revolută, ale cărei eleganţe şi cochetării rimau tot mai puţin cu tragismul brusc trăit de Europa. Totuşi, prozodia, acum desuetă, a poemului în proză tradiţional continuă să fascineze diferiţi autori.

O circumstanţă specială explică, suplimentar, persistenţa poemului de factură simbolistă în literatura noastră: aproximativ între 1890-1920, literatura română nu mai număra personalităţi ieşite din comun şi ajunsese la un punct maxim de dezvoltare. În poezie, excepţia eminesciană îşi întăreşte caracterul de excepţie prin relativul conformism şi prin transformarea rapidă în manieră a poeziei post-eminesciene, indiferent dacă este vorba de simbolismul influenţat de Macedonski

Scanned with OKEN Scanner

sau de autohtonismul lui Coşbuc sau Goga; în proză, supravieţuirea lui Caragiale nu este însoţită de nici o apariţie comparabilă. Dacă nivelul mediu al scrisului se ridică, în general, iar profesionalizarea literaturii atinge limite de neconceput în epoca romantică, dacă personalităţile curente depăşesc nivelul amatorismului, în schimb marii creatori întârzie să apară. Perioada 1890-1920 este o perioadă a tranziţiei mediocre. Datorită acestei conjuncturi, poemul în proză este cultivat mai intens decât în alte condiţii, deoarece expansiunile lirice de suflu redus găsesc în variantele comune ale poemului în proză forma ideală.

O producţie abundentă şi anonimă de poeme în proză umple paginile periodicelor dintre 1900-1920; interesul ei nu mai este nici măcar istoric. Dacă în primii ani de apariţie a noii specii realizările mediocre puteau fi eventual înregistrate documentar, în secolul nostru chiar şi această raţiune dispare. Tipologia poemului în proză post-simbolist pe care o vom schiţa în paginile următoare atrage în analiză doar realizările de la un anumit nivel în sus. Numele reţinute, în această perspectivă, sunt cele ale autorilor de poeme antologice (G. Bacovia, Ion Vinea) sau cele ale autorilor interesanţi ca simptom: Adrian Maniu, N. Davidescu etc. Toţi se ataşează tradiţiei tematice, lumii de cultură şi prozodie simboliste de la începutul secolului. De aceea, Rollinat, Corbière sau chiar Verlaine, oricât de uitaţi ar fi ajuns în propria lor ţară, continuă să reprezinte pentru post-simboliştii români valori de referinţă, în numele acelui „decadentism" global care i-a format. Până către mijlocul secolului nostru, unii dintre post-simbolişti vor păstra, cu o impresionantă nonşalanţă culturală, modelele *fin de siècle*, fără a părea stânjeniţi de marile schimbări petrecute între timp. Şi astfel vor putea fi văzute în literele româneşti de prin anii 1940-1950 personalităţi născute spiritual o dată cu veacul şi rămase la o formaţiune culturală ce precede primul război.

Reţinem în primul rând valoarea de simbol a autorilor selectaţi. Adrian Maniu, de exemplu, reprezintă post-simbolismul pur, transpunerea aproape fără transformări a poeticii simboliste în noile condiţii. Ion Vinea, în schimb, personifică trecerea spre modernism, influenţele marcate ale suprarealismului, cu alte cuvinte – distanţarea conştientă de simbolismul începutului de secol. În schema noastră, Adrian Maniu, Ion Vinea şi George Bacovia – autori de poeme cu valoare absolută, atemporală – vor reprezenta cele trei trepte ascendente ale poemului în proză, în trecerea de la post-simbolismul caracterizat la modernism.

Scanned with OKEN Scanner

1. *Legătura cu simbolismul.* De fapt, ne referim la legătura cu epoca de fine de secol peste care s-a suprapus naşterea simbolismului. La o primă privire scriitorii de care ne vom ocupa în continuare par *întorşi* către secolul precedent. Condiţia nostalgiei după o epocă ce putea fi deja numită *belle époque* ar fi o posibilă definire a spiritului comun ce animă post-simbolismul. Pentru moment, am numit doar o vagă trăsătură psihologică, greu de acceptat drept criteriu formal; trăsături de natură prozodică şi semantică se vor dovedi însă decisive în caracterizarea acestei noi faze.

Să observăm că majoritatea post-simboliştilor acceptă definiţia poemului în proză formulată şi impusă de ultimii ani ai secolului precedent: o bucată de proză lirică, de factură primordial descriptivă, înrudită cu limbajul poetic prin detalii prozodice şi semantice proprii poeziei (ritm fonetic, sintactic sau semantic, lexic de structură orientată, aparat imagistic identificabil). Lumea de inspiraţii, atitudinea psihologică, dimensiunile şi structura poemului simbolist se menţin aproape neschimbate.

– *Tematic*, poemele plutesc în acelaşi descriptivism şi în aceleaşi nostalgii antebelice. Este lumea regretelor fugare, a melancoliilor fără urmări profunde, uneori a decorului provincial. Distanţa faţă de Traian Demetrescu se observă, desigur, în limbaj; dar, în raport cu un D. Anghel, cea mai mare parte a poemelor post-simboliste lasă impresia unei pastişe minore. Oprindu-ne la un exemplu mediu şi elocvent, alegem poemele profesorului I. M. Raşcu, grupate în volumul *Vibrări* (Bucureşti, Institutul „Bucovina", 1935). În plină perioadă interbelică, poemele sale marchează obstinat acelaşi moment psihologic, surprins însă de manieră superlativă de Anghel, şi pe care reluarea în ton minor îl diluează iremediabil:

"Ah, ţipătul ciorilor în dimineţile aromatice de april!
Ah, strigătele evocatoare de vremuri veşted colorate!
Ciori...Ciori...
Le văd cum zboară în cârduri funebre, în spirale de doliu, cu aripile destinse (aeroplane minuscule), planează în spaţiu, despicând aerul cu ciocuri bronzate, se suie, se coboară... şi ţipă.
Ah, ţipătul ciorilor în dimineţile aromatice de april!
Au găsit o colibă neagră pe un deal...
Natura pare un peisaj evocat de Rollinat." (p. 12)

O delicată sinteză a poemelor „conceptuale" şi a celor „metaforice" de la finele secolului precedent se lasă uşor surprinsă: ritmul

Scanned with OKEN Scanner

pur sintactic (cuvinte şi sintagme transformate în laitmotive), uneori vagi ritmuri fonetice (dar fără prea accentuate simetrii), aerul de poezie ratată fără să revedem toate poemele de la sfârşitul secolului trecut într-o variantă ce nu aduce nimic nou. Desigur, nivelul limbajului metaforic este altul decât la Traian Demetrescu sau chiar la Petică[1]: epitete metaforice inedite (*vremuri veşted colorate*), metafore fără ostentaţie (*ciori-aeroplane minuscule*) etc. Dar nivelul general implică retrăirea stilisticii „decadente", explicitate prin aluzia literară. Situaţia e departe de a fi izolată: însuşi Ion Vinea, în primele poeme din perioada colaborării la *Seara şi Facla*, poeme create pentru a şoca habitudinile, manifesta un surprinzător conformism de formă, ca să nu mai vorbim de Adrian Maniu şi de încercările sale „naturaliste".

– Legătura cu alte arte a fost o dominantă a poemului în proză încă de la apariţiile datorate cenaclului lui Macedonski, de prin anii 1890-1900. Autorii acelor poeme evocau, implicit, prin titlurile date producţiilor lor, tensiunea formelor ce dusese la poemul în proză. Legătura cu pictura sau muzica apare cel mai des prezentă. Scriind primele sale poeme în proză, I. Vinea apelează la vechiul pretext (cf. *Aquarelele* lui Bonifaciu Florescu) al surprinderii „pe viu" de scene, fără vreo intervenţie aparentă a autorului. Însemnările din grupajul poematic *De profundis* ar fi, după spusele autorului, „însemnări găsite într-unul din tranşeele armatelor din 1915"[2]. Ele sunt numite de autorul lor „mixturi lirico-realiste"[3], repetându-se fără îndoială inconştient, opinia potrivit căreia poemul în proză ar fi produsul şcolii naturaliste.

N. Davidescu nu este nici el departe de această optică scriind poemele în proză din timpul campaniei în Bulgaria: *Sfinxul* (1915) culegere de poeme în proză, va avea – ca simbol al autenticităţii – subtitlul de „Arabescuri pe baionetă"[3].

Dar foarte curând pretextul naturalist lasă loc celui pur artistic. Poemul în proză – aşa cum îl vedea unul dintre primii săi cultivatori, Aloysius Bertrand – devine transpunerea în proză a unor gravuri, a unui desen sau guaşe, în orice caz a unei opere plastice. Terminologia utilizată va evoca o mulţime de pretexte împrumutate artelor paralele.

Pe aceleaşi urme ale secolului precedent, I. Vinea publică în *Seara* din perioada august-octombrie 1914 poeme în proză sub titlul de

[1] Pentru relaţia cu simbolismul, cf. D. Micu, *Scriitori, cărţi, reviste*, ed. cit., p. 234-239.

[2] Apud Elena Zaharia, *Ion Vinea*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972, p. 167.

[3] N. Davidescu, *Poezii, teatru, proză*, ed. M. Feraru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978

Scanned with OKEN Scanner

„filigrane"; mai târziu, după război, adoptă termenul şocant de *greguería* [1] (din cuvântul spaniol ce înseamnă „zarvă, larmă") şi utilizat pentru denumirea poemului în proză de către avangardistul spaniol Ramón Gomez de la Serna[2]. Cele mai reuşite poeme în proză aparţinând lui I. Vinea se inspiră direct din plastica obiectelor: *Dansul de pe sârmă, Salcia* etc. De fapt, nu numai începuturile literare ale lui Vinea, ci şi o bună parte din activitatea lui de maturitate se află, involuntar şi iremediabil, sub semnul secolului al XIX-lea.

Pretextul pictural serveşte din plin altui autor de epocă post-simbolistă, Adrian Maniu. Scriitorul începuse prin a pune violent în discuţie moda literară a timpului său şi prin a proclama moartea literaturii sentimentale. Este vorba doar de un non-conformism psihologic, nu de unul prozodic. Primul volumaş de poeme, *Figuri de ceară* (1912), combină caligrafia uşor grotescă cu scena naturalistă „tare", în gen Rollinat. Chiar mult mai târziu, atunci când arta descriptivă a autorului atinge maturitatea (*Din paharul cu otravă*, 1919, sau *Jupânul care făcea aur*, 1930), pretextul pictural rămâne constant. În cele mai evoluate compuneri, Adrian Maniu utilizează un ev mediu legendar şi policrom, compus din paste groase de culoare, uneori crud; recunoaştem aici atât pe strămoşul poemului în proză din *Gaspard de la nuit*, cât şi pe contemporanul Paul Fort (cel din *Ballades Françaises*), stilizator al epocii medievale înregistrate sub specie exclusiv pitorească.

– Aluziile explicite la momentul *fin de siècle*, senzaţia că lumea se află la limita unei epoci şi la începutul unei ere teribile şi necunoscute domină poemul post-simbolist. Însăşi noţiunea de *fin de siècle* s-a transformat dintr-o calificare estetică şi mondenă într-una vag existenţială. S-ar putea spune că post-modernismul românesc trăieşte, conştient şi deliberat, într-un 1890 metaforic, ca într-o epocă de elecţie, asupra căreia vor fi proiectate toate iluziile generaţiei. Dacă Ion Vinea, datorită legăturilor sale cu suprarealismul, priveşte uneori cu speranţă „noua eră", post-simboliştii cei mai lucizi, ca G. Bacovia, nu văd în viitor nici un motiv de fericire. Pentru G. Bacovia, se încheia un secol al disponibilităţii, al artei, al psihologiei boeme, şi începea un secol al materialismului agresiv. Secolul ce se sfârşeşte tragic în toate poemele lui Bacovia (fie că este vorba de cele din *Bucăţi de noapte* sau *Dintr-un text comun*) a fost un secol de intimitate şi de

[1] În acei ani, scriau poeme în proză în Spania marii poeţi Jorge Guillén, Pedro Salinas, Luis Cernudó, J. Ramón Jiménez etc.
[2] Elena Zaharia, *op. cit.*, p. 173.

Scanned with OKEN Scanner

viaţă normală. Psihologia tradusă aici este aceeaşi cu cea a lui Mateiu Caragiale, fără trucul plasării acţiunii cu câteva decenii mai înainte. Angoasa lui Bacovia pare primordial estetică: în noua eră, nu-şi va mai avea probabil locul prozodia care-i permisese, între altele, crearea poemului în proză. Spre deosebire de alţi post-simbolişti, G. Bacovia acceptă o formulă dezabuzată de viaţă şi un stil al afirmării literare perfect concordante cu însăşi situaţia post-simbolismului în literatura interbelică. Deriva umană şi socială a lui Bacovia este, în fapt, deriva curentului post-simbolist, a cărei supravieţuire o reprezintă.

„Enervat de această lungă agonie a unui veac suspect...", aşa începe *Cubul negru*, primul mare poem modernist bacovian, din 1915. Iată un posibil moto al tuturor poemelor în proză scrise în deceniile al III-lea şi al IV-lea ale secolului nostru. Arta lui Bacovia s-a consumat, toată, în sugerarea senzaţiei de prelungire abuzivă a secolului precedent, a permanenţei unei forme poetice în care autorul nu mai crede, dar pe care este obligat să o stilizeze la infinit. Dacă relaţia cu secolul precedent capătă la majoritatea autorilor forme inconştiente sau vag complice, la Bacovia ea desemnează o fatalitate apăsătoare şi ineluctabilă.

– La capitolul prozodic, relaţia cu secolul precedent este cea mai adâncă, deşi poate fi mai dificil de observat. În atmosfera de asociaţii pitoreşti transformate în stil, mentalitatea metonimică a definit pe cea mai mare parte a autorilor de poeme în proză. Desigur, ea nu a interzis unele izbucniri metaforice neprevăzute, cum ar fi cea macedonskiană. Mai dificilă este identificarea falsului metaforism post-simbolist, ţinând uneori de un nivel extrem de superficial al limbajului: îl vom surprinde la un Adrian Maniu, caz tipic de sfidare doar aparentă a tradiţiei. Pe de altă parte, efortul mentalităţii metonimice s-a concentrat, prozodic, aproape în exclusivitate asupra sintaxei şi lexicului: ruperea ordinii tradiţionale a cuvintelor, obţinerea artificioasă de laitmotive de-a lungul unui micro-text, cadenţarea vădită a frazei, secţionarea arbitrară a textului şi dispunerea lui pe paragrafe – toate acestea atestă imaginaţia sintactică. Suntem siliţi să constatăm relaţia de substanţă ce există între efectele metonimice şi structura sintactică a poemelor afectate. Dacă mentalitatea metonimică nu are epocă, ea constituind – în cuplu cu cea metaforică – o dominantă complementară a întregii literaturi europene, inovaţia primordial sintactică defineşte stilul *fin de siècle* din literaturile romanice. Acest stil va fi propriu şi sfârşitului românesc de secol; se poate încerca în funcţie de această trăsătură o altă definiţie a post-simbolismului: variantă tardivă a simbolismului, al cărui resort stilistic este de natură sintactică.

Scanned with OKEN Scanner

Patronii spirituali ai post-simbolismului sunt tot cei care au creat atmosfera „decadentă" din urmă cu câteva decenii: şcoala baudelairiană, apoi cei care au oferit varianta picturală şi pitorească a simbolismului (Rollinat, Péladan, T. Corbière, Verlaine etc.); în zona literaturii „sănătoase", vor fi preferaţi academizanţii cu lustru conformist: Albert Samain, H. de Régnier. Absenţa marilor nume de vocaţie metaforică – Lautréamont, Mallarmé, Apollinaire – devine definitorie.

Dintre autorii ce domină începutul secolului, continuă să fie apreciaţi cei care continuă atmosfera secolului precedent. Aproape fiecare post-simbolist notoriu are preferinţe marcate în materie literară: I. Vinea şi Adrian Maniu mărturisesc o admiraţie fără rezerve pentru Baudelaire; Bacovia sugerează mai mulţi autori tutelari, cel puţin în principiu (Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Moréas), dar consonanţele reale sunt cu simboliştii de a doua categorie (Rollinat, Laforgue). Câte un ecou simbolist precis (sugestii din Rimbaud la Adrian Maniu, *Holericul din câmpie*, cf. *Le dormeur du val*) rămâne elocvent.

2. *Trecerea la modernism.* În primele decenii ale secolului nostru, zona cea mai înaltă a poemului în proză românesc materializează trecerea de la simbolism la modernism. Sub acest nume destul de vag am căutat să surprindem substanţa poemului în proză calitativ nou ce-şi face treptat apariţia în preajma primului război şi care va fi substanţial diferit de poemul simbolist. Explicabile dificultăţi de perspectivă fac ca diferenţa esenţială dintre cele două lumi să treacă oarecum neobservată. Pe alte meridiane, în chiar aceşti ani de supravieţuire a formelor simboliste, a luat naştere un tip de poem în proză complet diferit, care contrazice simbolismul. Uneori *acelaşi* scriitor, după o fază conformistă de tip simbolist, trece la noul tip de poem în proză, dovedind modificarea profundă a mentalităţii literare.

Ca şi în alte situaţii similare, poemul în proză „modern" ia naştere la rându-i dintr-o acută criză prozodică. A evoca situaţia literaturii din preajma primului război mondial înseamnă a aminti circumstanţele naşterii acestei forme calitativ noi: sentimentul de situare la capătul unui ciclu şi dorinţa de a programa o literatură cu totul nouă stă la baza extraordinarelor mutaţii ale acelor ani; situaţia socială a contribuit nu în mică măsură la refuzul literaturii anterioare.

Pentru moment, punem între paranteze avangardismul şi bogata ideologie literară legată de el; le vom consacra unul din capitolele următoare. Nu la reforma dadaistă sau futuristă ne referim atunci când vorbim de poemul „modern", ci la o stare de spirit ce s-ar putea sintetiza sub forma sintagmei *căutarea poemului unic, obsesia formei înglobante*. Una dintre ideile-forţă ale momentului o constituie toc-

Scanned with OKEN Scanner

mai dorința de a crea himericul poem total, adică o formă nouă ce transcende diferențele considerate oțioase (genuri, specii, rigori literare). Ca și alte idei fixe, și ideea poemului unic a devenit în curând un fel de slogan la modă, înainte ca o singură tentativă de acest fel să fi reușit.

De fapt, nu era o idee nouă: însuși Macedonski, în ultimele decenii ale secolului precedent, lansase ideea Poemei, care să sintetizeze poezia, proza și filosofia sub aceeași formulă (cf *supra*, cap. V). Dar acum vocația poemului unic trece de anecdotic, pentru a se fixa în tentative notabile. Ce altceva este, de exemplu, experimentul revoluționar al lui Marinetti decât căutarea speciei literare miraculoase, servind în egală măsură poezia și proza? Opera sa *Mafarka le futuriste, roman africain* (Paris 1910) nu este nici pe departe „roman", ci mai degrabă un soi de poem imens, la nivelul „romanului" lui Macedonski. Iar manifestele literare violente și incendiare scrise imediat după aceea tot de Marinetti (*Le Futurisme*, 1911), dincolo de exhibiționism și interese conjuncturale, sunt străbătute de o singură idee cu adevărat novatoare: aceea de „a elibera cuvintele", de a le aranja conform rigorilor unei specii literare ce nu există încă, de a le sustrage de fapt rigorilor de până atunci[1].

Poate că primul și cel mai elocvent exemplu de creare veritabilă a formei unice îl constituie opera lui Georg Trakl. Fascinat de poezie și de teatru, poetul austriac le cultivă pe fiecare în parte, pentru a ajunge – am spune spontan – la poemul în proză. După poeziile cu vers regulat (ciclul *Die junge Magd*), apar poemele în vers liber, care împing deja limita verslibrismului simbolist dincolo de orice hotar cunoscut (vezi *Psalm* sau *Helian*). *Barbe Bleue* are încă aparențele piesei de teatru tradiționale în versuri; dar personajele din acel *Fragment eines Dramas*, scris în ultimele luni de viață ale poetului, vorbesc deja într-o proză poematică superioară, poetică prin violență și rigoarea sintaxei, prozastică prin dispunerea tipografică. În aceste condiții, atunci când apar la Trakl cele câteva poeme în proză propriu-zise (mai ales *Verwandlung des Bösen* și *Winternacht*), nu mai poate fi vorba de un capriciu formal simbolist, ci de desăvârșirea unei experiențe profunde. Nici una dintre frazele care urmează n-ar putea fi considerate drept vers, dar ele sintetizează vizibil o experiență poetică completă:

"Herbst: schwarzes Schreiten am Waldsaum; Minute stummer Zersturung; auf lauscht die Stirne des Aussätzigen unter dem kehlem

[1] V. mai ales *Scelta di poesie e parole in libertà*, 1918, sau *Les mots en liberté futuriste*, 1919.

Scanned with OKEN Scanner

Baum. Langvergangener Abend, der nun über die Stufen von Moos sinkt; November." (Verwandlung des Bösen)

Itinerarul prozodic şi spiritual al lui Trakl va fi refăcut în Franţa, cel puţin o singură dată: exemplul cel mai strălucit este al lui Pierre Reverdy, cel din *Poèmes en prose* (1915), dar mai ales cel din *Flaques de verre* (1929). Ca şi la Trakl, poemul încetează aici de a fi o simplă opţiune de gen, pentru a deveni un „aboutissement", după expresia autorului. El apare atunci când senzaţia de epuizare a celorlalte forme poetice sau prozodice devine vizibilă, iar autorul ajunge în impas. Fiind vorba de Reverdy, adică de cea mai autentică conştiinţă a poeziei franceze din epocă, niciodată impasul nu va fi simulat, ci trăit cu o intensitate puţin comună. Încă din primul volum de poeme în proză, *Poemul* unic este văzut prin versurile din care se desprinde şi prin ilustraţiile lui Juan Gris şi Laurens. *Flaques de verre* va fi soluţia prozodică provizorie a unei îndelungi crize, desfăşurate la diverse niveluri. Nu ne vom mai mira că volumul ce defineşte renaşterea spirituală a lui Reverdy, *Le gant de crin*, 1927, ia finalmente forma unor scurte poeme în proză, a unor adevăruri teoretice exprimate cu avânt poetic. Aici se găsesc concluziile la care ajunsese Reverdy, transformând poemul în proză într-un „purtător al adevărurilor generale". Un început de poem în proză este însăşi definiţia volumului la care ne referim: „Notes sur l'art, qui est de l'homme – l'homme, qui est de Dieu – la religion, qui suspend l'homme à Dieu".

La nivelurile de valoare mai reduse, dinamica naşterii poemului în proză modern urmează aceeaşi traiectorie. Poemele lui Francis Ponge, de exemplu, apar din punct de vedere formal sub acelaşi regim ca şi poemele lui Reverdy: *Prôèmes*, nouă specie creată de autor (de fapt, poeme în proză), înseamnă o ultimă tentativă de a găsi forma modernă pentru surprinderea realităţii. Autorul va fi veşnic constrâns să alăture observarea cât mai frustă a obiectivelor meditaţiei pe marginea lor: notaţiile se transformă succesiv în meditaţii morale, în observaţii pseudoştiinţifice, în exerciţii etimologice, în versuri şi apoi... în poeme în proză. Totul din dorinţa de a rezolva unica problemă irezolvabilă – misterul *expresiei*, traducerea obiectelor în cuvinte, aleatoriul cuvintelor alese, în cele din urmă. Masivul volum intitulat *Tome premier* sintetizează cu forţă aproape pedagogică naşterea poemului în proză modern, la limita extremă a poeziei şi sub interogaţia teoretică obligatorie asupra formelor.

Exemplele se pot înmulţi, dar credem că şi cele de până acum ilustrează suficient situaţia existenţială care a dus la un nou tip de poem

Scanned with OKEN Scanner

în proză. Numitorul comun al cazurilor concrete evocate până acum începe să se desprindă sub forma unei reguli. Pentru fixarea regulii modernității unui poem în proză de la începutul secolului – cu alte cuvinte, pentru a decide asupra separării sau non-separării de simbolism – un număr de elemente se află deja reunite în cele spuse până acum. Alegând un corpus de bază, format din cele mai reușite poeme în proză apărute în preajma primului război, din acest corpus nu pot lipsi cele patru poeme premonitorii ale lui Trakl, *Flaques de verre* ale lui Reverdy, *Prôèmes* și *Le parti pris des choses* ale lui Francis Ponge. Le mai adăugăm scurtele „epifanii" de tinerețe ale lui James Joyce și ciclul *Lointain intérieur* al lui Henri Michaux. Toate aceste proze sunt puse de o tradiție literară unanim acceptată la baza prozei scurte din secolul nostru. Evident, părinții prozei scurte din veacul al XX-lea reprezintă tot atâtea lumi în contact relativ: prin urmare, ocazionalul compus de poeme în proză antologice va fi extrem de eterogen. În aceste condiții, eventuala stabilire a numitorului comun se dovedește cu atât mai prețioasă, deoarece acest numitor poate fi ușor transformat în regulă minimală pentru a determina apartenența unei bucăți la poemul în proză modern, adică la ieșirea din sfera simbolistă.

Nu vom reface aici în detaliu analiza distributivă întreprinsă cu aproximativ 50 de poeme antologice din volumele amintite. Ne mulțumim să enunțăm rezultatul, pe care îl reformulăm discursiv, fără vreo indicație de ordin statistic. Valabilitatea regulii se poate verifica, inductiv de această dată, în cazul fiecăruia dintre autorii de poeme în proză, în realizările lor cele mai elocvente.

Am ajuns la concluzia că un poem în proză depășește simbolismul atunci când el reface, numai pe parcursul textului său, o experiență ontologică fundamentală a autorului. Corolar al acestei condiții: opera este modernă doar dacă un singur poem reușit cuprinde, ideatic și stilistic, pe toate celelalte ale autorului respectiv sau marea lor majoritate. Sintetizând, regula aceasta poate fi enunțată drept *regula apartenenței la unitate*, regula ieșirii fiecărui poem în proză din ideea, în sens platonic, a acestei specii, proprie fiecărui mare autor. Un poem de Trakl cuprinde, *in nuce*, pe toate celelalte poeme. Aceasta înseamnă că Trakl și-a scris fiecare poem ca și cum ar fi fost ultimul, ca și cum ar fi trebuit să se restrângă la un singur text esențial. Un „testament poetic" se găsește în fiecare dintre poemele acestui autor, iar senzația de sfârșit, de încheiere o degajă fiecare dintre operele literare de acest fel.

Reverdy, Saint-John Perse și Trakl sunt excepții la nivelul autorilor de poeme în proză, deoarece foarte puțini autori au construit în-

Scanned with OKEN Scanner

treaga lor operă în jurul unei singure obsesii. Dar, din punct de vedere stilistic, regula dedusă mai sus, va fi valabilă pentru oricare autor modern important, în măsura în care esenţialul procedeelor literare şi nucleul viziunii se regăsesc în fiecare dintre poeme luate în parte. Altfel spus, un anumit poem poate ataca aspecte colaterale şi poate purta evident marca ocazionalului: dar mijloacele stilistice puse în joc trebuie să se refere în mod obligatoriu la esenţial. Raportul dintre „ocazional" şi „etern" într-un poem de Reverdy ascultă mereu de aceeaşi schemă, ce poate fi exemplificată cu cea mai anodină dintre compuneri:

"Dans l'hôtel il n'y a que les tziganes rouges qui tournent les boutons des sonnettes et ceux qui éclairent le monde a l'électricité.
Le bruit se fait dans l'escalier quand on arrête la cascade.
Les malades dorment.
Les ânes.
Le patron de l'hôtel est en fuite.
Tout le monde attend". (*Saison*, din *Flaques de verre*)

În textul de mai sus, trecerea de la anodin la angoasa esenţială, totul cuprins între prima şi ultima fază, se desfăşoară cu o claritate aproape didactică. Dacă am căuta între poemele în proză ale lui Reverdy din epoca maturităţii unul singur care să nu fi fost redactat în schema de mai sus, care să nu fi atacat unica temă a autorului – angoasa şi presimţirea dispariţiei – nu am reuşi să găsim până la urmă nici unul. Chiar poemele care brodează pe tema unui caz particular şi care se adâncesc, în primele faze, într-o lume pitorească sfârşesc prin a ajunge toate în acelaşi punct obsesiv. Adevărul poate fi ilustrat cu oricare dintre poemele volumului *Flaques de verre*; am ales un exemplu mai puţin cunoscut, din epoca maturităţii:

"Le soir, il promène à travers la pluie et le danger nocturne, son ombre informe et tout ce qui l'a fait amer.
À la première rencontre, il tremble – où se réfugier contre le désespoir?
Une foule rôde dans le vent qui torture les branches, et le Maître du ciel le suit d'un oeil terrible.
Une enseigne grince – la peur. Une porte bouge et un volet d'en haut claque contre le mur; il court et les ailes qui emportaient l'ange noir l'abandonnent.
Et puis, dans les couloirs sans fin, dans les champs désolés de la nuit, dans les limites sombres où se heurte l'esprit, les voix imprévues traversent les cloisons, les idées mal bâties chancellent, les cloches de la mort équivoque résonnent." (*Un homme fini*, din *La balle au bond*)

Scanned with OKEN Scanner

Descifrăm cu uşurinţă, în poemul de mai sus, dincolo de „subiectul" întâmplător, punctul fix al obsesiei autorului: detaliile concrete, elementele lumii materiale, relativ numeroase într-un text atât de redus (*la pluie, une foule, le vent qui torture les branches, une enseigne, porte, volets, couloirs sans fin, champs, cloisons, cloches*), sunt completate imediat dedeterminări abstracte, care trimit la câmpul semantic dominant – cel al angoasei. Astfel, *la pluie* este asociată cu termenul abstract le danger, *une foule* va fi mereu supravegheată de *le Maître du ciel*, dacă o firmă scârţâie în vânt, atunci zgomotul ei este echivalat cu teama (*une enseigne grince – la peur*) etc. Chiar şi clopotele care bat au o determinare semnificativă, abstractă la rândul ei: *les cloches de la mort équivoque*.

Se vede cu uşurinţă că numeroasele detalii concrete compun de fapt o paradă a realului: acest real (decorul citadin nocturn) nu reprezintă decât un pretext pentru a se atinge starea transreală proprie poetului. Se poate spune că dincolo de oricare lume concretă – sub aspecte în principiu infinite – Reverdy percepe aceeaşi angoasă. Ar fi greu de demonstrat mai clar caracterul parodic al realităţii din poemul citat decât observând incoerenţa intimă a tabloului descris: eroul pare a parcurge străzile unui oraş în noapte, dar detaliile din fraza următoare stabilesc o intenţionată ambiguitate între interior şi exterior („*Dans les couloirs sans fin, dans les champs désolés...*"). Pentru eroul poemului, nu numai noţiunile de interior şi exterior şi-au pierdut sensul unanim acceptat, dar însăşi lumea concretă sau obiectivă în raport cu lumea fantasmelor sale interioare. Reverdy percepe o unică realitate, faţă de care distincţiile stabilite de simţul comun rămân fără sens.

În perspectiva poemului în proză modern, s-a modificat însuşi statutul literar al speciei. La origine, poemul în proză simbolist se ocupa, aproape prin definiţie, de detaliul pitoresc sau amuzant, ataca subiecte aflate la marginea realităţii. Cu indiferent cât talent ar fi făcut-o, autorul simbolist de poeme în proză se ataşa iremediabil de latura anecdotică a lumii. În generaţia de care ne ocupăm, poemul în proză – angajând esenţialul – devine experienţă ontologică: chiar dacă pleacă de la accidental, o face pentru a ajunge rapid în centrul realităţii. Diferenţa de perspectivă este radicală: într-o geografie globală a literaturii, poemul în proză modern ajunge în centrul preocupărilor literare, schimbându-şi statutul poziţional în raport cu alte specii. Poemul-ornament este substituit de poemul experienţă esenţială. Faptul că aparenţele exterioare şi formula prozodică rămân, în mare, aceleaşi nu trebuie să ne înşele: pe parcursul câtorva decenii, poemul în proză se transformă interior.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Trecerea la modernism în poemul românesc.* Pasajul schiţat în schema de mai sus poate fi surprins şi la nivelul poemului românesc în proză: fapt notabil, el se realizează exact în aceeaşi perioadă, cu o întârziere abia perceptibilă. Am ales doar câteva exemple semnificative care să susţină schema, deoarece, cantitativ, poemul românesc este foarte abundent în primele decenii ale secolului.

Regula de bază – semantică şi stilistică – stabilită pentru fixarea limitei simbolismului acţionează şi aici. De la descriptiv şi pitoresc la esenţial, trecerea are loc în diferite faze, cu rezultate literare variabile. Vom izola trei puncte distincte ce reprezintă trei etape în trecerea spre modernism: Adrian Maniu, Ion Vinea şi George Bacovia.

Conform regulii de bază, numai G. Bacovia corespunde integral viziunii unui poem în proză modern. Ca realizare tipică pentru simbolismul tardiv, ne-am oprit la opera în proză a lui Adrian Maniu; din punct de vedere literar, ea reprezintă în context o valoare superioară; perfect contemporană cu tentativele avangardiste şi uneori comparată cu ele, această operă a creat doar accidental iluzia unui modernism, în fapt inexistent.

a) *Adrian Maniu* a scris proză lirică de-a lungul întregii sale vieţi. Se poate vorbi la el chiar de o incapacitate structurală de a atinge epicul şi de o pornire nativă spre proza lirică, spre efuziunea prozastică de mici dimensiuni. Din volumele scrise în preajma primului război, din culegerile care i-au adus faima de stilizator baroc şi fabulos (*Jupânul care făcea aur, 1921*), precum şi din poemele scrise ulterior, am reţinut doar piesele numite de însuşi autorul lor poeme în proză, grupate mai târziu în volumul *Versuri în proză* (E.P.L., 1965) şi în ciclul *Lângă pământ*, din *Cântece tăcute* (E.P.L., 1965).

Sunt, de altfel, singurele opere care se încadrează realmente rigorilor speciei.

Se observă uşor: că poetul se află încă sub impresia ideilor de armonie specifice perioadei simboliste. Mai mult, este prizonierul unui sistem pur formal în aprecierea melodicităţii frazei. Doar aşa se explică faptul că, în preajma primului război mondial, Adrian Maniu a scris „poeme" în sensul cel mai primitiv al armoniei mecanice, că le-a retipărit apoi cu o bună conştiinţă perfectă:

„Când ştiu că peste front e casa mea – dar nu ştiu dacă cineva în viaţă-mi este – îmi pare tot măcelul, ce se prelungeşte fără noimă, searbădă poveste – o născocire de urât, – vis amărât – de care, fiecare, fără apărare, se temea." *(Când ştiu, 1918).*

„În frunze roşii, soarele şi-a dat, pe înserat, culoarea. Întreaga lume roşie se-arată.

Scanned with OKEN Scanner

Vâltori de vânt zbucnesc, fugind la-ntrecere cu vălătucii, de-a berbelea-ca, pe câmpia nearată, de-a halarip, prin calea-n pâlnii sfărâmată." *(Toamnă roşie)*

Aşa-numita *Carte a păcii* sau ciclul *Lângă pământ* sunt pline de asemenea „poeme în proză" ce ar fi făcut, fără îndoială, deliciul parodic al lui Caragiale. Proza serveşte doar la mascarea unei foarte modeste poezii. Simetria perfectă nu este numai de natură sintactică, ci chiar fonetică, din moment ce metrii poetici rămân jenant de perceptibili, iar rimele şi asonanţele ţâşnesc, bufe, din câte un colţ. Ritmul iambic creează, pe rând decasilabi, dodecasilabi, alexandrini româneşti de diverse dimensiuni, ce alternează cu versuri scurte scrise în acelaşi ritm.

Poemele în proză de valoare oarecare vor renunţa la această „poetizare", dar aplecarea autorului către sistemele cele mai spectaculoase ale armoniei simboliste rămâne neschimbată. Poemele în proză propriu-zise îşi dovedesc virtuţi mai ales pe linia descriptivă şi picturală, adică în zona cea mai comună a imageriei simboliste. Chiar când nu mai este vorba de fonetică, supunerea faţă de poetica simbolistă rămâne integrală:

„Izbucnesc din humă, suie pe crengi, pornesc pe frunze dogorârile soarelui vechi, preschimbate în jar şi metal. Peste munţii împăduriţi rugina întinde cocliri otrăvite cu încrustări de aur.

Sunt în codru copaci cari îşi preschimbă odăjdiile în armuri, se împodobesc în alămuri, alţii, care aveau şoapte foşnitoare, capătă dogorâri de bronz. În lumini se aprind fanfare, cântec ochilor.

Sub trunchiuri, covorul frunzişurilor, – mozaic moale, – deschide mireasmă de moarte dulce, până la dâmburile unde feriga îşi răsuceşte filigran, şi, sceptrul împodobit cu mărgean, a sfredelit înălţare din mormânt, vestind, împărătesc belşug, rodul pământului. Pâlpâie, străvezii văpăi de spirt, florile târzii de brânduşă, ca semne jucând peste tainiţe.

Asfinţirea frânge în piepturile pădurii suliţe." *(Flăcări de toamnă)*

Dincolo de contorsionarea sintaxei şi de punctuaţie, poetizarea lui Adrian Maniu acţionează – în textul de mai sus – într-o singură direcţie: în cea a metaforizării uneori barbare a expresiei. Doar în primul dintre paragrafele poemului întâlnim:

– *flăcări izbucnesc din humă* – metaforă implicită;
– *rugina întinde cocliri* – personificare;
– *cocliri otrăvite* – epitet metaforic;

Scanned with OKEN Scanner

– *copacii îşi preschimbă odăiditle în armuri* – metaforă personificatoare;
– *copacii aveau şoapte foşnitoare* – personificare;
– *dogorâri de bronz* – epitet metaforic sinestezic;
– *în lumini se aprind fanfare* – metaforă sinestezică.

Fapt important: în textul transcris, nici un cuvânt nu se află în afara tropilor; aceasta înseamnă că tropii acoperă în întregime suprafaţa textului. Nu există în poem cuvinte „neutre" din punct de vedere semantic, deoarece toate au fost atrase în imageria complicată şi arborescentă a textului.

Poemul *Ţara-de-Jos* începe într-o manieră asemănătoare:

„Un cer de mătase palidă a răsturnat cupa de onix: a curs argint şi aur în zări nemărginite, unde se dau peste cap delfinii şi îşi şterge urma de fum un vapor trecând ascuns subt orizont.

Pe ţărm au adormit mahoanele bătrâne, cu piept negru înfipt în prund, – midii uriaşe la care vremea a cojit sideful. Talazuri aduc din nemărginire drum..." etc.

Operaţia poate fi refăcută cu acelaşi succes în ceea ce priveşte includerea tuturor cuvintelor în structura tropilor. „Saturarea tropică" devine semn distinctiv al poemului lui Adrian Maniu.

Oricât ar părea de curios, acest metaforism dezlănţuit nu semnifică o schimbare de mentalitate faţă de simbolismul ornamental: poemele lui Maniu rămân construite pe un principiu fundamental sintactic, în ciuda metaforelor legate; mai mult, înlănţuirea metaforică reprezintă un argument evident pentru caracterul sintactic al conceperii poemului. Însăşi grija de a nu lăsa în afara metaforelor nici un cuvânt dovedeşte o imaginare *în suprafaţă* a textului.

Marii imaginativi ai poemului în proză, de la Rimbaud la Reverdy, concep metaforic poemul în sensul construirii unei lumi distincte, contrară lumii curente; limbajul, la nivel drastic, nu este nici pe departe exclusiv metaforic, în nici unul din cazurile marilor novatori (poemul amintit al lui Reverdy nu are metafore „vizibile"). Şirul metaforic din poemul lui Adrian Maniu rezolvă însă problema stilistică la nivel pur sintagmatic.

Adrian Maniu contrazice, totuşi, poemul în proză simbolist de factură primitivă. Prin opoziţie cu acesta, impulsul textual în cazul de faţă este *dilatarea*, augmentarea continuă a textului, lipsa perspectivei de ansamblu asupra întregului poem. După ce începe o descriere,

Scanned with OKEN Scanner

Adrian Maniu o poate prelungi oricât: o frază cheamă alta; poemul se sfârşeşte într-un punct arbitrar. Paragrafele luate în parte au independenţa pe care le-o acordă statutul lor de *membra disjecta*, aduse împreună doar printr-o operaţiune asociativă. *Principiul amplificării* domină stilul prozastic al autorului. Acest fapt constituie încă un argument în demonstrarea specificului sintactic al poemelor lui Adrian Maniu, în alcătuirea lor prin excelenţă sintagmatică.

Aparent, principiul definit în cazul lui Adrian Maniu contrazice poetica secolului al XIX-lea la capitolul poemului în proză: de la Baudelaire la Laforgue, poemul trebuia să fie un *croquis*, o notaţie sumară, o unitate miniaturală perfectă. Caracterul său rond, finit rezultă din însăşi definiţia prozodică stabilită (cf. *supra*, cap. I). Un poem în proză care să poată fi continuat *ad libitum* ar fi fost de neconceput până şi pentru poetica primitivă a lui Bonifaciu Florescu. Pentru Adrian Maniu însă, poemul în proză relevă mai curând o problemă de limbaj decât de compoziţie. Iar această expansiune a textului poematic reprezintă noutatea adusă de autorul nostru în raport cu creaţiile simboliste, cărora le este atât de mult dator.

În plan poetic general, acest fel de poem în proză nu contrazice însă estetica simbolismului ornamental: prin toate detaliile scrisului său, Adrian Maniu se raliază principiului artei-ornament. O mai amănunţită analiză a semnificatului pune în evidenţă căutarea obstinată a pitorescului, care constituie tendinţa ultimă a artei lui Adrian Maniu. Prin aceasta, chiar scrise după ultimul război, poemele lui Maniu întâlnesc exerciţiile asociative ale tuturor simboliştilor, precum şi mentalitatea *fin de siècle*, vag adaptată noilor condiţii literare.

b). *Ion Vinea* marchează trecerea de la simbolism la modernism. Dacă majoritatea prozelor lirice ale poetului de la *Contimporanul* rămân în aria simbolismului prin tematică şi stilistică, este tot atât de adevărat că aspiraţia continuă a lui Vinea a fost, în domeniul prozei, cea către un nou poem, care să rupă decis cu inerţia simbolistă. Din păcate (şi aici, condiţia prozei poetice a lui Vinea întâlneşte pe cea a poeziei), de prea puţine ori aspiraţia autorului spre o nouă artă şi-a dobândit prozodia adecvată. Dintre post-simbolişti, a fost poate cel dintâi care a avut nostalgia poemului total în sens avangardist (al lui Marinetti, de exemplu) şi şi-a exprimat-o public: „Poemul... singurul gen literar. Numai poemul poate conţine, în stare pură, esenţa poeziei."[1]

Chiar şi cea mai strălucită realizare în proză a lui Ion Vinea – romanul liric *Paradisul suspinelor* – rămâne prizoniera iremediabilă a

[1] În I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 233.

Scanned with OKEN Scanner

reveriei post-simboliste. Numărul simboliştilor care au încercat să atingă romanul, ca specie, prin tuşe lirice succesive este de câteva zeci; rezultatul a fost, de cele mai multe ori, un roman avortat sau ironic, ce se mulţumeşte cu parodierea canoanelor speciei din incapacitatea de a le urma. Acelaşi lucru s-a petrecut şi cu Vinea: toate trucurile inventate pentru de-mascarea mobilurilor speciei romaneşti (caietul găsit, Darie – eroul – povestindu-şi tardiv propriile aventuri) nu pot ascunde ratarea vocaţiei de romancier. Textul – încântător prin lirism fragmentar – al *Paradisului suspinelor* rămâne foarte departe şi de Poemul unic. Toată viaţa, Ion Vinea a fost autorul proiectului nerealizat, al schiţei în vederea marii opere viitoare, tot mai îndepărtate. Pentru noi, se defineşte ca un scriitor cu vocaţia tipică a *fragmentarului*. *Paradisul suspinelor* este, prin toate detaliile, apologia fragmentarismului.

Dacă Adrian Maniu personifică simbolismul comod, instalat în formulă, Ion Vinea, dimpotrivă, reprezintă post-simbolismul ce doreşte să iasă din tiparele curente fără a reuşi. Cochetarea cu suprarealismul i-a deschis o cale posibilă, pe care scriitorul nu s-a angajat totuşi. Aria poemului în proză propriu-zis rămâne la Ion Vinea relativ restrânsă: câteva notaţii din ciclul *Schiţe în câmp*, poeme propriu-zise scrise oarecum întâmplător (*Preumblare*), ilustrarea unor pretexte plastice (*Toaca*, *Dansul pe frânghie*). Altfel, nici în *Descântecul şi flori de lampă*, nici în *Paradisul suspinelor*, poemul în proză nu ajunge la forme constituite. Explicaţia poate fi extrasă chiar din cele spuse până acum: ivit din tentaţia totalităţii, rezultat al epuizării stilistice a unei singure trăsături a realităţii, specia poemului în proză se împacă dificil cu fragmentarismul propriu lui Vinea.

Când, în cele din urmă, I. Vinea scrie poeme în proză, el sugerează prin felurite detalii detaşarea ironică. Neputând să se smulgă, literar, post-simbolismului, încearcă cel puţin să-şi manifeste conştient distanţarea intimă, să sublinieze în diferite chipuri non-identificarea cu maniera stilistică abordată. Această distanţare se realizează prin aglomerare exagerată şi suspectă a unor trăsături stilistice proprii simbolismului şi prin negarea, astfel indirectă, a manierei. Abuzul de metafore coalescente, de exemplu, aşezate în aceeaşi ordine sintactică, ca într-o litanie; abundenţa frazelor cu ordine sintactică aberantă – toate acestea dau poemului în proză al lui Vinea un incontestabil aer de parodie:

„Poarta parcului împinsă fu pieptene de fier prin noaptea dinăuntru.

Paşii pipăie aleea; în şuba umbrelor dese – suflet, mireasma şi tăcerea crengilor ghicite.

Scanned with OKEN Scanner

Pânda tainelor nepătrunse, din aur aprins în punete, țintesc.
Deodată se năzare pretutindeni cretă, fuga trupurilor, foile moarte fulgerând.
Statuile își reluară soclurile, luna în sfârșit, torențială, restabili liniile și chiar unele contururi și frunze scumpite cu polei." *(Zvonuri)*

Acest text, publicat în *Contimporanul* din 1923, poate fi definit drept poem-parodie, în ciuda aerului suprarealist pe care îl degajă câte o frază. Detalii lexicale inedite (*luna*, în context, este echivalată cu ploaia, sub regim de „fenomen natural", și se obține sintagma *lună torențială*) contribuie la accentuarea impresiei de șarjă la adresa unor poeme precedente. Parodia – iată un exercițiu dificil și periculos: dacă în textul de mai sus, aglomerarea procedeelor „poematice" este flagrantă, în alte compuneri, distanța între parodie și stilizarea serioasă se îngustează deseori până la dispariție. Excesul de nuanțare întunecă până la urmă intențiile autorului. O bucată scrisă cu puțin timp înainte, *Toaca* (1921), pornise probabil de la aceeași intenție a stilizării detașate; dar, într-o lectură neavertizată, poemul în proză rezultat nu se deosebește în nici un fel de poemele propriu-zise și apare ca o pură realizare post-simbolistă:

„În străveziul lui septembrie, dimineața s-a ridicat peste grădinile lumii.
În sat, verdele ascunde încă locuințele. O clopotniță se înalță în aer, mult deasupra unor plopi bătrâni, cu frunza rece și elastică de frăgezimea ceasului.
Soarele n-a însulițat atmosfera. S-a îmbibat lin în ea, dinspre răsărit, așa cum se pârguiește un fruct. Și clopotnița din miezul vaporos al fructului a început să cânte dintr-un lemn. La început lovituri rare pentru a încerca acustica, dimineață, apoi, cu o hotărâre treptat mai sigură și accentuată, un cântec de salut tineresc câmpiei, până la părăsirea deplină pe aripa veseliei mari al extazului sănătos, al salturilor prin eter de bucuria aspră a vieții."

Însăși varietatea tropilor atestă faptul că autorul n-a mai supralicitat o anumită figură: abuzul poate fi, eventual, notat la nivelul întregului text. Altfel, tropii variază discret oferind – sub aspectul receptării – o lectură comodă:

– *dimineața s-a ridicat*: personificare;
– *verdele ascunde locuințele*: personificare;
– *o clopotniță se înalță*: personificare „împietrită" (catacreză);
– *frunza rece și elastică*: epitete metaforice;
– *frăgezimea ceasului*: epitet metaforic invers;
– *soarele n-a însulițat atmosfera*: metaforă personificatoare etc.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toată predominanța personificării, nuanțarea și subtilitatea figurilor ne decid mai greu asupra intenției parodice.

Să adăugăm oroarea principială a autorului nostru față de „literaturizare": adept teoretic al principiilor avangardiste despre „literatura" egalizată cu vehicularea de locuri comune, Vinea s-a autocenzurat cu tărie de fiecare dată când își închipuia că ar putea cădea în păcatul literaturii evidente. În aceste împrejurări, exercițiul post-simbolist trebuie să-i fi părut prototipul literaturii în sens retrograd. Ironia devenea complement obligatoriu al acestui gen de îndeletnicire, iar piesele salvate de ironie reprezintă excepții fericite (*Filigrane*, *Schițe în câmp*).

Ironia lui Vinea duce la crearea unor antipoeme, interesante din punct de vedere psihologic, dar care rămân, prozodic, în aceeași categorie a poemului post-simbolist („Dacă providențial, aș scrie o poemă lirico-descriptivă prea frumoasă, Poezia ar datora recunoștință puricilor", *Chronique villageoise*, în *Opere*, IV, p. 169).

Momentele de echilibru între ironie și puterea creatoare, între negație și afirmație, rămân extrem de rare. Iată unul dintre ele:

„Ce subțiri se țes ramurile pe adâncul cerului! În parcul comunal numai trunchiuri tăcute și bănci putrezesc.

Caută.

Aci, sub zăpadă, sunt frunze și o carte lăsată dinadins. Știu bine că cineva, dinadins, a uitat astă-toamnă o carte aci.

Vino unde încep potecile. Gardianul aprinde felinarele. În zidul din fund găsim o portiță. O cunosc. Dincolo de ea e câmpia de la marginea orașului. Îți speli privirea în mai mult spațiu.

O stea palidă se limpezește în apa văzduhului. Ca un cimitir se prăvale iarna prin care răzbesc mărăcini.

Vino. Uită manifestele de înfrățire și îndemnul să te cufunzi în viața veacului. Am să te învăț cât suntem de singuri și cum crește restriștea din noi.

În zări, iată, se ivesc beznele." *(Preumblare)*

Fronda „anti-literară", atâta câtă a rămas, apare aici doar sub forma unor aluzii de epică suprarealistă (cartea simbolică uitată pe o bancă) și sub forma incongruenței unor imagini formate (*ca un cimitir se prăvale iarna*, unde nu atât metafora, cât comparația se plasează într-o zonă absurdă). Dar aceste urme de limbaj ironic sunt puține și, în orice caz, nu constituie o manieră. Mai important este faptul că, în bucăți ca *Preumblare*, Vinea ajunge la un limbaj poematic propriu, realizat după o stilistică perfect elaborată.

Scanned with OKEN Scanner

Tehnica profundă a alcătuirii poemului de mai sus – transparent la prima vedere – arată că, în cele mai înalte puncte ale artei sale, Vinea atinsese poemul modern, în sensul evoluat al cuvântului. Tehnica elaborării poemului de mai sus se poate urmări pe o singură coordonată. Dacă extragem substantivele în contexte necondiționate de prepoziții (adică pe cele care, în limba română, le putem utiliza aleatoriu cu formă articulată sau nearticulată), observăm existența a două serii distincte:

– substantive articulate: *ramurile, potecile, gardianul, felinarele, câmpia, privirea, iarna, manifestele, îndemnul, beznele, restriștea*;

– substantive nearticulate sau articulate cu articol nehotărât: *trunchiuri, bănci, o carte, o portiță, o stea, un cimitir*.

Contactul stabilit aparent spontan între substantivele articulate cu articol hotărât și celelalte marchează contactul între elementele imuabile, acaparante ale naturii și ale ordinii din jur și cele reprezentând rarele inițiative de evadare. Portița secretă, cartea, steaua palidă (ca simbol al aspirației) par a sugera neprevăzutul; dar evadarea se dovedește imposibilă: nu numai pentru că elementele „articulate" definit (stabile și oprimante) sunt cu mult mai numeroase cantitativ, strivind literalmente tentativele de evadare, ci și pentru că ultimul cuvânt al poemului este *beznele*, substantiv articulat cu articol definit. Tentativa de a ieși din ordinea comună a lucrurilor prin diferite mijloace (cartea – exercițiu spiritual; poarta – fuga din geografia conformismului; steaua – aspirația celestă; cimitirul – moartea) va fi, probabil, sortită eșecului. În existența de zi cu zi, mai puternice decât o carte uitată intenționat pe o bancă sunt *manifestele de înfrățire* și *viața veacului*, adică formele de activism comun. Izolarea exprimată prin acest poem în proză al lui Vinea capătă proporții simbolice: nu este numai izolarea individualismului integral, reprezentat de autor și de toți *alter-ego* din proza sa lirică, ci și izolarea literară a autorului Ion Vinea. Între post-simbolismul cu care nu mai era de acord și avangardismul, față de care a păstrat mereu o rezervă mentală de netrecut, Vinea a căutat un drum de mijloc, izolat, până la urmă ambiguu.

c). O dată cu *George Bacovia*, poemul românesc în proză intră definitiv în zodia modernă: dacă aplicăm fiecăreia dintre prozele din *Bucăți de noapte* și *Dintr-un text comun* regula de bază stabilită pentru simbolismul tardiv, observăm toate caracteristicile prin care aceste proze ies din zona simbolistă. Nu numai pentru că, strict stilistic; autorul atinge un alt tip de limbaj, ci și pentru că abordarea speciei poemului în proză se face sub un cu totul alt regim. Poate că pentru prima dată poemul în proză nu mai este atins din mimetism, ironie

Scanned with OKEN Scanner

sau disponibilitate stilistică excesivă, ci provine dintr-un impuls existenţial. Poemul bacovian izvorăşte atât din incapacitatea autorului de a atinge altă specie, cât şi din conştiinţa inutilităţii marilor construcţii prozastice într-o epocă a dezagregării.

Oricare dintre poemele în proză ale lui Bacovia le rezumă perfect pe celelalte; atât ca „program de viaţă" condensat, cât şi ca manieră stilistică. Aceasta din urmă poate fi, generic, definită drept fragmentarism total: fragmentare a universului (care nu mai poate fi perceput), fragmentare a paragrafelor, fragmentare a frazelor, dislocare a sintagmelor. Suntem departe de vagul fragmentarism compozistic al lui Vinea. De la tentativa eşuată a compunerii unor bucăţi epice coerente, Bacovia a alunecat treptat şi iremediabil spre fragmentarismul principial. Ion Vinea încercase mereu să iasă din această situaţie stilistică, pe care o simţea drept inferioară; Bacovia şi-a asumat integral condiţia, cerând fragmentarismului tot ceea ce acesta îi putea da.

Într-o fază iniţială, autorul execută exerciţii, „misterioase", fals epice, în care sunt păstrate toate aparenţele spectacolului *fin de siècle*. *Amăgire* (istoria neverosimilă a unei misterioase invitaţii de Anul Nou), *Cubul negru* – cele mai cunoscute bucăţi datând din 1915 – valorifică, pe jumătate ironic, locurile comune ale literaturii simboliste, de la băuturile perverse şi „negre" până la citarea versurilor lui Poe. Dar această fază de epică concentrată şi simbolică ia sfârşit rapid; poetul îşi găseşte formula prozastică doar atunci când renunţă complet, fără alte subterfugii, la epică şi la tradiţional, când întâlneşte propria formulă de poem în proză modern:

„În odăile cu uşile deschise, târziu... nu sunt tablouri, nici albumuri cu fotografii vechi, nici cărţi veştejite, însă aceste toate stau în tăcere, le ascult din mica odaie, la un foc de lampă. Oh! De n-aş striga un cuvânt în noaptea asta... şi să cad.

Am uitat cine stă aici şi unde au plecat, e târziu; pe străzi e şoapta bunului-plac şi a suferinţelor extreme, sau nimic... şi podeaua e veche, şi cioturile dau senzaţii de cranii; mintea cadenţează fără şir cugetări pustii... până ce o moleculă s-a zdrobit în creier, până ce totul spune : «Vedeţi ce aţi făcut....»

O, mai târziu, mai târziu, după atâtea, aceleaşi lucruri vor fi mai plăcute... şi aceste lacrimi din noaptea aceasta nu se vor mai înţelege... oh, de n-aş răcni un cuvânt, într-o spaimă crescândă, şi să cad...

Acum de ce să mai aprind lampa... Uşa e deschisă, fereastra... în mijlocul odăii dorm în picioare, mă clatin în întunericul părăsit... uitat în fondul negru al odăii... Un câine se smuceşte înapoi supărat, apoi lătrând; o pisică sare pe fereastră, repezindu-se îndărăt de asemeni... Dorm în picioare în mijlocul întunerecului părăsit."

Scanned with OKEN Scanner

Bucata se numeşte *Târziu* şi datează din 1923; la acea dată, în preajma publicării primului volum de proză, *Bucăţi de noapte* (1926), stilul poematic bacovian ajunsese la maturitate. Asemănarea cu poemele scrise în aproximativ aceiaşi ani de Reverdy este frapantă: fără să fi cunoscut, probabil, opera poetului francez, fără să fi urmărit remodelarea profundă prin care trecea această specie aiurea, scriitorul român întâlneşte spontan aceleaşi procedee şi orientează poemul în proză spre acelaşi scop.

Similitudinea poemului *Târziu* cu reverdianul *Un homme fini* poate fi urmărită la diferite niveluri. Căutarea propriei identităţi devine tema centrală, identitatea autorului nu se mai lasă percepută; pentru sugerarea acestei incertitudini, propagate asupra întregii existenţe, Bacovia alătură netulburat enunţuri ce se anulează unul pe celălalt după principiul logicii comune, combătând principiul de bază al coerenţei textului:

În odăi... nu sunt tablouri, nici albumuri cu fotografii vechi, nici cărţi veştejite, // însă toate acestea stau în tăcere; Pe străzi e şoaptă // sau nimic; Am uitat cine stă aici // şi unde au plecat etc.

Ca şi la Reverdy, diferenţa dintre interior şi exterior, ce dispare complet, nu este decât primul semnal – cel mai vizibil – al dispariţiei altor diferenţe esenţiale pentru simţul comun: diferenţa dintre eu şi ceilalţi, dintre conştiinţă şi existenţă. Maniera derizorie în care sunt apreciate elementele realităţii înconjurătoare rezultă şi din alterarea metaforică a obiectelor concrete, dar şi din utilizarea lor cu funcţie parodică nedisimulată:

– „Tablouri, albume cu fotografii vechi, cărţi veştejite" – semnal al lumii provinciale vetuste; dar el se anulează prin negaţia iniţială („nu sunt") sau prin epitete metaforice elocvente (*cărţi veştejite*);

– „în mica odaie, la un foc de lampă" – semnal al intimităţii ocrotitoare, brutal contrazisă prin ştergerea diferenţelor dintre interior şi exterior. De altfel, o anumită frază-cheie plasată la începutul poemului („*În odăile cu uşile deschise*") anunţă anularea diferenţei esenţiale între interior şi exterior, ca o premisă pentru ştergerea celorlalte diferenţe;

– „podeaua e veche şi cioturile dau senzaţii de cranii" – în mijlocul unei odăi familiare, bătrâneşti, apare detaliul insolit şi terifiant.

În această lume a incertitudinii, poziţia omului este dintre cele mai precare: el ar vrea să fugă, dar nu ştie unde, deoarece poartă cu sine angoasa. Utilizând străvechea tehnică a primelor poeme în proză, Bacovia alege ca lait-motive sintactice enunţuri exprimând aceeaşi angoasă existenţială:

Scanned with OKEN Scanner

– „Oh! De n-aş striga un cuvânt în noaptea asta... şi să cad";
– „oh, de n-aş răcni un cuvânt, într-o spaimă crescândă, şi să cad";
– „în mijlocul odăii dorm în picioare, mă clatin în întunerecul părăsit";
– „Dorm în picioare în mijlocul întunerecului părăsit".

Cuvintele *căderea, strigătul, dormitul, întunerecul* sunt tot atâtea semne ce alcătuiesc o posibilă definire a umanităţii, după Bacovia. De asemenea, toate sunt *topoi* ale coşmarurilor la limita trezirii: conform prozelor bacoviene, existenţa este coşmarul, visul nefast.

Titlul *Târziu* nu este nici el întâmplător: obsesia temporală apare instalată încă de la început în proza de care ne ocupăm, sub forma „veacului târziu", a unui timp depăşit, în care poetul nu-şi mai găseşte locul. Treptat, acest loc comun simbolist se transformă radical şi apare veritabila *alterare a timpului*, căruia îi dispar coordonatele istorice şi care se suprapune peste ideea de existenţă. Timpul lui Dimitrie Anghel, în comparaţie cu acesta din urmă, pare prea determinat şi prea fericit, cu un cuvânt – prea uman. Timpul bacovian este imprecis, timp al existenţei pure, opus în principiu morţii, dar foarte apropiat de ea, un timp al supravieţuirii penibile. Istoric, ar putea fi timpul dinaintea apariţiei omului pe pământ sau un sumbru timp al viitorului, în care distrugerea civilizaţiei s-a înfăptuit. Poemul *Valuri* a încercat să dea contur acestui timp abstract şi terifiant:

„Ceea ce era pustiu era că ea mă chema cu braţe obosite şi o chemam de asemenea pe celălalt mal, pe maluri despărţite de ape mari... şi vrerea noastră era un vaiet peste valurile grele şi pustii – un ecou al ultimilor oameni sub nouri de plumb îngălbenit.

Depărtările profilau o civilizaţie ca o siluetă dărâmată, pământul aştepta un nou transformism şi eram ultimii oameni peste aceste valuri..."

După cum se vede, nu a mai rămas nimic din timpul simbolist, din timpul nostalgiei şi al unei vieţi predispuse la visare, ca la D. Anghel. Bacovia detesta timpul-înduioşare şi o spune brutal într-una dintre foarte rarele sale confesiuni: „Oamenii sunt înclinaţi în anume ocazii să-şi reînvie trecutul pentru a face comparaţii în detrimentul prezentului. Putem, oare, să ne amintim de vremurile de odinioară fără a le arunca peste goliciune haina mincinoasă a fanteziei?[1].

„Moartea timpului" – metaforă ale cărei semnificaţii ultime par perfect intuite de autor – îl autorizează să modifice esenţial percepe-

[1] Convorbire cu I. Valerian, din 1927, în *Opere*. Ed. Mihail Petroveanu şi Cornelia Botez, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978, p. 423.

Scanned with OKEN Scanner

rea lumii. Dezordinea universală, lipsa de coerenţă a lumii ajung pentru Bacovia unicele evidenţe. Coborârea dezordinii la nivel strict stilistic, incongruenţa frazelor reprezintă o concluzie logică. O dată cu Bacovia, poemul în proză românesc cunoaşte pentru prima dată concentrarea diferitelor universuri la nivelul unei singure fraze şi legarea acestora conform unei logici speciale. Aparenţa descriptivă, înşelătoare, a cutărui poem (*În cafeu*) atestă perfect această nouă treaptă prozastică imposibil de imaginat în proza lirică de până atunci (poemul datează tot din anul 1923):

„În pavilionul-bufet cineva serveşte îngheţată şi bere, şi dacă vrei, nu te iscăleşti în album, fiindcă ele ştiu că te cheamă «Oricum».

Berea era bună, ziua melancolică...

În palat erau obiecte de artă, şi doamnele visătoare evitau marile oglinzi... În, alte odăi citea cineva, sau dormea...

Noaptea spune să plec pe şoseaua plină de praf, cu brusturi şi bozi, pe lângă gardurile vechi de nuiele şi spini. Din cele ce întreţin mulţimea, de mult s-au dus... Voi cânta lângă aceste ziduri pe câmpul larg... Nu-i nimeni... Luna e un magnet, şi noaptea nu ştie ce am...

Zidul înconjoară grădina cu tăcerea kilometrilor, un parfum economic, de altă dată, melancolizează la fel".

Regăsim toate obsesiile existenţiale din poemul *Târziu*: ştergerea diferenţelor dintre interior şi exterior, anularea distincţiilor temporale, teama atavică de întuneric şi atracţia golului. Indiferent de pretextul narativ, prozatorul Bacovia atinge rapid zona esenţială; fie că pleacă de la descrierea prozaicei camere (*Târziu*), de la o petrecere de iarnă pe jumătate visată (*Ninsoare*) sau de la descrierea unui local public la treapta de jos a banalului, ca în poemul citat mai sus, unica temă îşi face apariţia. Se verifică precis, prin ricoşeu, trăsătura esenţială a creativităţii bacoviene surprinsă de-a lungul monografiei lui Ion Caraion[1]: slujirea perpetuă, prin rafinare continuă, a unicei obsesii, întâlnite extrem de devreme, în adolescenţă, la vârsta de 18-19 ani. Izolat de lumea exterioară, precum şi de cercurile literare, fără nici un fel de relaţie cu ceea ce constituia ambianţa artistică a vremii sale, Bacovia a trăit consecvent pe insula în derivă a propriei sale conştiinţe neclare. Nu este de mirare, pe de o parte, că autorul ajunge din câteva fraze la Tema unică şi, pe de altă parte, că, în proză ca şi în poezie, Bacovia nu trece niciodată de cotidian din punct de vedere lexical, nu cizelează absolut deloc materialul verbal.

[1]Ion Caraion, *Bacovia. Sfârşitul continuu*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

Probabil că această discontinuitate acută, această pulverizare a textului în numeroase nuclee, toate gravitând în jurul aceleiaşi obsesii, au făcut pe unii dintre primii cercetători avizaţi ai operei lui Bacovia să-l compare cu Georg Trakl[1]. Dar în aria poemului în proză, tensiunea internă, falsul epic stilizat, căutarea somnambulă ale lui Trakl lipsesc la poetul român: familia spirituală bacoviană se află, mai degrabă, aşa cum am arătat, în proximitatea lui Reverdy.

În lumea poemului bacovian, stilizarea de nuanţă expresionistă nu provine din contactul cu experienţele ce aveau loc în Germania contemporană. Ea este mai degrabă fructul unei evoluţii interne. Această stilizare ia forme subtile, denotând o tehnică drastică perfectă, în ciuda simplităţii aparente. „Artificialul" bacovian (observat în poezie de către G. Călinescu) atinge aici culmea extravaganţei: se metamorfozează în simplitate continuă. Într-un poem ca *Ninsoare* (poem cu pretext epic de la un capăt la celălalt), puritatea stilistică este asigurată tocmai de abstractizarea incompatibilă cu epicul:

„...Ajunşi, urcarăm un cerdac... La o casă, fata deschise uşa unei săli, aprinse o lampă şi, cam emoţionată, voia să mă servească cât mai bine. În odăiţa, rustică veghea o candelă verde şi o tăcere caldă...

Am rămas pe marginea patului, privind un covor, iar fata trecu în altă odaie, printr-o perdea de mărgele. În noapte ningea.

Prin sală se auzea câte o clampă veche, de fier, o uşă uscată, şi apoi nimic. În lumina verde, cântându-mi în cap valsurile pianului, mă dezbrăcam, înecându-mi un oftat şi înstrăinare pe totdeauna. O mulţime de gânduri negândite mă întârziau, fără să dorm, privind, printre gene, lumina şi licărirea perdelei de mărgele. O pisică, verde-pal, intră încet... se uită, spre pat, se aruncă uşor peste mine...

Un braţ gol resfirând încet mărgelele, o privire despletită, şi fata întreagă, verde-pal, în odaie. Priveam printre gene, fără nici o mişcare aceste opriri şi înaintări pe nesimţite, cu respiraţii oprite şi ochii mari. Sunt frumuseţi intime care rămân în singurătate. Ninsoarea se lipea înainte pe fereastră, şi fata se retrăgea încet cu pisica, ondulând perdeaua, după care o umbră se mai vedea privind.

Ca o plictiseală de orice, candela începu să se stingă.

Un şir de emoţii pâlpâiau, dând loc altora... şi perdeaua de mărgele se înfiora în zadar.

O noapte... la scară zurgălăii zuruiau... şi ningea... plecam... candela verde se vedea prin ninsoare."

---

[1] Oscar Walter Cizek vorbind despre poezia lui Bacovia în *Cuget românesc*, nr. 6, septembrie 1922; mai recent, M. Petroveanu, *George Bacovia*, E.P.L. Bucureşti, 1969, p. 322 şi urm., şi Ion Caraion, *op. cit.*, p. 100.

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi în poemul lui Vinea, analizat în acest capitol, lumea concretă, cadrul, vor fi marcate prin substantive articulate cu articol hotărât. Dar elementele neprevăzute, apariţiile neverosimile ale întâmplării nocturne, apar în text cu articol nehotărât: *un cerdac, unei săli, o lampă, o candelă verde, o tăcere caldă, un covor, o perdea de mărgele, o pisică verde-pal, un braţ gol* etc. La un nivel mai profund, articolele nedefinite ce se leagă de pitoresc, de lumea aparenţelor neaşteptate, subliniază inconsistenţa lor şi caracterul fragil într-o lume a angoasei. În *Ninsoare*, fiecare dintre obiectele concrete care ar fi putut aduce fericire apare însoţit de semnul derizoriului – articolul nedefinit – care le marchează iniţial precaritatea.

Stilizarea poate fi urmărită şi pe altă linie: coloristic, lumea obiectivă are culoarea albă (albul zăpezii invadează universul), în timp ce promisiunea fericirii nu va putea fi definită decât în afara acestei culori. În casă apar *o candelă verde, o perdea de mărgele, lumina verde, o pisică verde-pal, fata întreagă, verde-pal*. Finalul, dispariţia fericirii momentane, coincide cu retragerea fragilului verde în faţa invaziei albului („Ninsoarea se lipea înainte de fereastră, şi fata se retrăgea încet cu pisica, ondulând perdeaua").

Atunci când eroul trebuie să se întoarcă la propria-i existenţă, candela verde se stinge simbolic. Acest tablou schiţat exclusiv bicolor, alb-verde, nu este inteligibil în afara simbolisticii expresioniste; în oricare altă proză poetică, nefondată pe esenţe, construcţia ar părea falsă. Dar în poeme în proză ca cel bacovian, schematismul coloristic capătă hieratismul grupurilor lui Emil Nolde (ca şi aici albul-gri fiind culoarea tragicului).

Diferenţa dintre Bacovia şi suprarealism (cf. *infra*, cap. XI) rămâne însă totală: fragmentarismul prozei pe care am analizat-o nu are nimic suprarealist, deşi existenţa celor două forme a fost paralelă în timp. Incoerenţa suprarealistă este căutată, provenită din instalarea în cadrul unei realităţi acceptate şi din minarea ei interioară. Suprarealiştii rămân „terorişti spirituali" faţă de o lume pe care o cunosc prea bine şi pe care o resping. Bacovia, el, nu poate sesiza realitatea, pe care o refuză din raţiuni filozofice. În lupta cu realitatea, Bacovia pierde întotdeauna; incoerenţa sa este un rezultat, nu o premisă fixată deliberat. Dezordinii programate suprarealiste i se opune dezordinea-rezultat a lui Bacovia provenită dintr-o capacitate literală de a percepe integral lumea şi de a şi-o apropia[1].

[1]Bacovia creează un „limbaj al crizei", cf. N. Manolescu, prefaţă la G. Bacovia, *Plumb*, E.P.L., Buc., 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Post-simbolismul se prelungeşte până în zilele noastre: anumite tehnici descinzând net din simbolism se întâlnesc chiar şi după ultimul război, uneori sub forme involuntar bufe. Dar, în epoca emergenţei post-simboliste indiscutabile, se notează cu precădere o iradiere a acestui curent în lumea romancierilor, a nuveliştilor – cu alte cuvinte, în scrierile parantetice, care nu definesc preocuparea fundamentală a autorilor lor. Aproape niciodată poemul în proză, ca specie, nu a definit o personalitate literară de prim-rang. Începând cu epoca interbelică, el face din ce în ce mai mult figură de specie pitorească, *passe-temps* al unor autori ce visează să se consacre ca romancieri (mai rar ca poeţi). Deşi acest aspect, în ultimă instanţă anecdotic, nu spune nimic despre valoarea în sine o poemului în proză post-simbolist, el atestă epuizarea şi îmbătrânirea acestei forme literare. Cultivarea episodică a speciei devine simptom de degenerescenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A TREIA

SUPRAVIEȚUIRI

CAPITOLUL XI

POEMUL ÎN PROZĂ SURPAREALIST

Existenţa poemului în proză suprarealist relevă, la prima vedere, anecdota: foarte puţini bănuiesc faptul că din poetica atât de specială a curentului s-a desprins un poem în proză cu trăsaturi inconfundabile. Aceasta pentru că poemul în proză, ca specie, contrazice statutul existenţial al suprarealismului, cel puţin din două motive: în primul rând, curentul a respins instinctiv împărţirea pe specii, calificarea estetică exactă – adică tot ceea ce a creat, în fond, prozodia hibridă a poemului în proză. În al doilea rând, obiectul prim al iconoclastiei avangardiste l-a constituit, de la început, literatura imediat premergătoare primului război mondial, adică tocmai ambianţa literară ce a dat naştere poemului în proză. În aceste condiţii, specia de care ne ocupăm s-ar fi putut bucura, cel mult, de ironiile avangardei, sensibilă la ridicolul diviziunilor şi al subdiviziunilor scoliaste.

Literatura *fin de siècle*, prelungită în primele decenii ale secolului nostru, a creat, în sens propriu, atât poemul în proză, cât şi antidotul violent al acestuia – revolta avangardistă. Proclamându-şi programatic revolta contra *tuturor* formelor de artă, perspectiva cronologică a avangardei se cere corectată: avangarda protesta în fapt contra acelei arte pe care o moştenea direct, adică împotriva artei „decadente" din preajma primei conflagraţii mondiale. Or, poemul în proză serveşte până astăzi drept simbol al acestui tip de literatură. Deductiv, unica incidenţă posibilă a poemului în proză cu suprarealismul ar fi sub unghiul parodiei – o incidenţă prin negare, deci un contact mai degrabă infructuos.

Realitatea literară dezminte, însă, construcţia teoretică de mai sus. Dincolo de procedeele parodiate ale poemului în proză (mult mai puţine, de altfel, decât ne-am aştepta la prima vedere!), avangardismul creează un poem în proză original, cu trăsături distincte şi cu o lume la fel de net constituită ca şi poemul post-simbolist. Specia nu a fost respinsă din raţiuni principiale.

Nu ne rămâne decât să constatăm că unii dintre cei mai originali suprarealişti români, ca Ştefan Roll, Mihail Cosma (Claude Sernet), Saşa Pană, Ilarie Voronca, Jacques Costin, sau mai şterşi şi mai episodici (Tiberiu Iliescu, Radu Iulian) au creat un poem în proză după toate regulile speciei, fără ca disprețul teoretic proferat faţă de literatura „burgheză" să le altereze în vreun fel rigoarea.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă insistăm asupra problemei oarecum abstracte a motivării poemului în proză suprarealist, o facem din cauza faptului că, în ocurență, viziunea teoretică asupra problemei are importante consecințe în plan stilistic. Suprarealismul a fost în căutarea Poemului total, a acelei forme unificatoare izvorâte din fantezia futuristă a lui Marinetti și altora: la acest capitol, căutările avangardiste se revendică din aceleași aspirații care au dus la poemul în proză post- simbolist. Mai precis: date fiind individualitățile nu întotdeauna de primă categorie care au creat poemul avangardist, de multe ori el a fost atins prin pur hazard prozodic. Căutând marele Poem totalizant, unii avangardiști au sfârșit prin a găsi, după eforturi inutile un mic poem în proză involuntar, rezultat mai degrabă al unui eșec.

Dar nu de aceste embleme ale eșecului ne vom ocupa.

Când se examinează statutul estetic al avangardismului, tradiția critică pune accentul pe condiția de ruptură, de *tabula rasa*, care ar fi condiția obligatorie a începutului aventurii suprarealiste; mentalitatea avangardistă ar fi, înainte de toate, o frângere programatică a tradiției: avangardismul construiește pe teren gol, începe noul edificiu numai după demolarea completă a celui vechi. „Je préfère définir l'avangarde en termes d'opposition et de rupture" – această frază emblematică a lui Eugen Ionescu pare a orienta, instinctiv, oricare cercetare specifică privind curentul literar suprarealist.

Asupra poeticii avangardiste există o importantă bibliografie românească recentă, iar descrierea literaturii avangardiste franceze, determinantă în bună măsură a celei românești, beneficiază de asemenea de numeroase sinteze. Cu mici diferențe, numitorul comun al acestor contribuții constă în adoptarea punctului de vedere al lui Eugen Ionescu enunțat mai sus. Desigur, toate textele-program, extrem de numeroase, ale avangardei înseși acreditează o asemenea idee, iar lectura lor interpretativă nu poate să nu rețină sensul principal[1] .

Am ajuns însă la concluzia că ceea ce este valabil pentru poetica doctrinei avangardiste și pentru poezia suprarealistă în general nu este valabil și pentru poemul suprarealist. Invocând „ruptura", nu putem

---

[1] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, EPL., București, 1969; Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973; Ov. S. Crohmălniceanu. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1975. Pentru literatura franceză, Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*. Paris, 1945; René Lalou, *Histoire de la littérature française contemporaine*, 2 vol., Paris, 1941; Gaëtan Picon,, *Histoire des littératures* vol. III, Paris, 1954; Robert Bréchon, în *L'Histoire des littératures: le surréalisme*, ed. a II-a, Paris, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

explica factura poemului în proză de care ne vom ocupa. Mai mult, pentru oferirea unei explicaţii generice convingătoare, trebuie să ne adresăm altei surse a suprarealismului, în genere subînţeleasă sau mai puţin evocată. Această componentă a doctrinei avangardiste, care face posibilă apariţia poemului în proză suprarealist, devine capitală în analiza prozodică a speciei. Nihilismul distructiv nu va explica poemul în proză, nici chiar pe cel suprarealist.

Tradiţia suprasaturării culturale este cea care explică poemul în proză. Există un suprarealism fundamental ieşit din aglomerarea sufocantă a lecturilor, după cum există şi unul la care reacţia anticulturală primară nu ascunde nimic. Deşi fundamentală, implicată în însăşi definiţia avangardei, această componentă a revoltei suprarealiste este de multe ori trecută sub tăcere. Totuşi, avangardistul ce a ajuns la revoltă dintr-un prea-plin cultural, dintr-o hipertrofiere a receptivităţii culturale, se va mişca mereu, spiritual vorbind, în spaţiul culturii contestate. El nu o rupe cu trecutul decât aparent. În fapt, produs el însuşi al acumulării livreşti excesive, va critica *dinăuntru* o situaţie de fapt, presimţind neantul îndărătul înmagazinării monstruoase de artă. Avangardistul hipercultural este un lucid şi, la limită, un un filozof autentic. Nimic comun între mentalitatea lui şi exerciţiile verbale ale unor tineri turbulenţi din deceniul al treilea românesc, hipoculturali mustind de complexe de toate ordinele. A pune semnul egalităţii între marea avangardă şi tinerii cu examene restante ce editau revistele *Alge* sau *Muci* ar fi de-a dreptul hazardat.

O bună parte a avangardismului român a trăit însă din aproximaţii teoretice şi din iritarea epidermică. În paginile de estetică ale celor mai străluciţi reprezentanţi ai avangardei, teoria tinde adesea spre punctul materializat prin formula „Poemul nu trebuie să fie nimic"[1] a lui Ilarie Voronca sau, şi mai sugestiv, „Să cretinizăm langajul"[2] şi „Orice dezagregare este poetică"[3] – formule aparţinând lui Gellu Naum. Nu este de mirare că, în romanul poetic al aceluiaşi (*Medium*), suprasaturarea culturală – departe de a stârni melancolia pe care o vom observa la un Valéry Larbaud – provoacă mărturisiri autoflagelatorii:

"Sunt infectat de literatură până dincolo de măduvă şi pariez că orice medic ar vedea în fiecare din nervii mei cangrena puturoasă a poeziei."[4]

Altitudinea spirituală a suprarealismului românesc atinge aici exprimări reprezentative.

---

[1] Ilarie Voronca, *A doua lumină*, Ed. Unu, Bucureşti, 1930, p. 11.
[2] Gellu Naum, *Teribilul interzis*, Colecţia Suprarealistă, Bucureşti 1945, p. 20.
[3] *Ibidem*, p. 24.
[4] *Ibidem*, *Medium*, Editura Modernă, Bucureşti, 1945, p.13-14.

Scanned with OKEN Scanner

Cel puţin la capitolul prozei, avangardismul autentic nu s-a născut niciodată din revolta pură, ci, mai degrabă, din suprasaturare culturală. Asupra acestei zone a avangardei va trebui să insistăm ceva mai mult.

Direcţia hiperculturală, al cărei rezultat a fost în cele din urmă revolta avangardistă, poate fi simbolizată de evoluţia unui autor mai puţin legat, în exegezele obişnuite, de curentul suprarealist: este vorba de Valéry Larbaud. Invenţia sa numită „Poetul A. O. Barnabooth" concentrează multiplele semnificaţii ce ilustrează elocvent situaţia revoltei din prea-plin cultural. A. O. Barnabooth – Valéry Larbaud este, mai întâi de toate, un produs „de seră" al civilizaţiei europene ajunse la crepuscul.

După ce a străbătut lumea şi după ce şi-a dat seama că vechile forme de artă nu mai corespund exigenţelor secolului, el lansează chemarea la o revoluţie estetică, ce n-are nimic de-a face cu activismul multiplu al avangardiştilor, dar care coincide, în exigenţele de ordin literar, cu principiile literare avangardiste:

Assez de mots, assez de phrases! O vie réelle,
Sans art et sans métaphore, sois à moi.
Viens dans mes bras, sur mes genoux,
Viens dans mon coeur, viens dans mes vers, ma vie.

(Musique après une lecture)

Je chante l'Europe, ses chemins de fer et ses théâtres
Et ses constellations de cités, et cependant
J'apporte dans mes vers les dépouilles d'un nouveau monde.

(Ma muse)

Poetul descoperă, treptat, că propriul său corp nu are nimic ruşinos, nimic care să nu poată deveni subiect de poezie. Versurile din *Borborygmes* au aerul de sfidare – discretă, dar cu atât mai profundă – a canoanelor poetice, ridicând la rang de artă indiscretul zgomot intim:

Borborygme! Borborygme!
Grognements sourds de l'estomac et des entrailles,
Plaintes de la chair sans cesse modifiée,
Voix, chuchotements irepressibiles des organes,
Voix, la seule voix humaine qui ne mente pas.

(Prologue)

Scanned with OKEN Scanner

Trecerea la poemul suprarealist total se face aici printr-o mutaţie lentă a conştiinţei estetice; Valéry Larbaud însuşi n-a voit să urmeze pe acest drum pe *sosia sa spirituală*. De aceea, el va elimina din volumul editat piesele ce depăşeau mentalitatea secolului şi care, la acel moment, ar fi însemnat avangardă pură. Trăsături carecterizate ale „poemului total" se întâlnesc mai ales în piesele eliminate din ediţia definitivă. Ca mai târziu poeţii constructivişti, Larbaud amestecă limbile naturale într-un fel de poezie supremă:

Un año màs und iam eccoti mit uns again
Pauvre et petit on the graves dos nossos amados édredon
E pure pionsly tapàudolos in their sleep
Dal pallio glorios das virgens und infants.

(La neige)

Apoi ştergerea diferenţelor între poezie şi proză, între ceea ce – tradiţional – trebuia să aibă durată fixă şi durată neobligatorie, reprezintă încă o inovaţie a lui Larbaud. Revolta lui A. O. Barnabooth nu este, ca spirit, cu nimic inferioară revoltelor zgomotoase de la Zürich, din 1915, sau celei din manifestele lui Breton. Numai lui Valéry Larbaud îi puteau însă aparţine anumite versuri-simbol, de elogiu melancolic al culturii, din care autorul se revendică în cele din urmă:

Car là, dans le brouillard, sont les bibliothèques!
Oh! Tout apprendre, oh! Tout savoir, toutes les langues!
Avoir lu tous les livres et tous les commentaires:
Oh, le sanscrit, l'hébreu, le grec et le latin!

(Europe, II)

Căutând o explicaţie verosimilă pentru poemul în proză avangardist, va trebui să ne adresăm acestei tradiţii subterane culturale. Ceea ce Breton califica drept regulă a noului curent în manifestele sale, ceea ce va exemplifica apoi prin propriile sale poeme în proză exista ca o stare de spirit difuză în toată literatura europeană. Apoi, numele deja evocat al lui Marinetti reprezintă şi de această dată un simbol al stării generale: suprasaturat de cultură „decadentă" europeană (de la Baudelaire şi Mallarmé la Nietzsche şi Wagner), creând în umbra tuturor marilor nume ale poeziei europene ca emul aproape complexat, Marinetti apelează la revoltă numai pentru că absorbţia completă a culturii a sfârşit prin a produce contrariul ei, negarea (v. volumul *Destruction, poèmes lyriques*, 1904). Revolta futuristă va fi proclamată

Scanned with OKEN Scanner

– fapt deseori uitat! – de un scriitor ce depăşise cu mult prima tinereţe şi care, la 36 de ani, îşi simţise blazarea la modul lui A. O. Barnabooth. Însuşi fondatorul mişcării suprarealiste, Breton, convoacă – în sprijinul său – nu violenţa faptelor non-literare, ci operele lui Dante, Shakespeare, Swift, Chateaubriand, Constant, Hugo, proclamaţi ad-hoc suprarealişti (în *Manifeste*, I).

Se întâmplă astfel că, încă de la început, poemul în proză suprarealist va fi legat intim de cultură. Nu numai din cauza tradiţiei livreşti evocate până acum, ci şi datorită exemplului lui Breton. Într-adevăr, la izvoarele suprarealismului se află poemele din *Le poisson soluble*, culegere publicată în acelaşi timp cu *Manifestul*[1]. Fără a te situa în codul cultural francez, fără a fi beneficiarul întregii literaturi importante scrise în Franţa în ultimele secole, poemele din *Le poisson soluble* sunt literalmente incomprehensibile. În cutare poem „fantastic" şi vizionar se citeşte în filigran aluzia la un episod din... *Les misérables* al lui Victor Hugo. Tradiţia din care provine nihilismul lui Breton apare mai exactă. Subliniem că, în general, poemul românesc în proză are aceeaşi orientare, cu o uşoară condiţionare suplimentară anarhică şi destructivă.

Alt autor de primă mărime în proza poetică avangardistă, Francis Ponge, face aproape figură de savant: istoric, filolog, etimolog, naturalist, istoric al culturii etc. conform propriilor sale mărturisiri, pentru a afla semnificaţia cuvintelor ce formează poemul este necesară o complexă condiţionare fonetică, etimologică şi artistică, pe care autorul a aplicat-o toată viaţa, dar ale cărei „secrete" le relevă într-o confesiune de bătrâneţe[2].

Aceste două exemple oarecum „mitice" (în sensul oferirii unui model primordial) atestă, mai clar decât orice, originile reale ale poemului în proză avangardist. Să mai observăm – cu interes pur anecdotic – că unul dintre ultimii suprarealişti, memorialist pasionat al curentului şi artist intermitent, Jacques Baron, făcînd istoria curentului de care şi-a legat numele, simte nevoia să-şi completeze memoriile cu literatură propriu-zisă. Visarea suprarealistă ia la el spontan forma ...poemului în proză. Grupate în ciclul *L'an dernier*, aceste poeme sunt, poate, prelungirea cea mai recentă a unui suprarealism poematic ce-şi supravieţuieşte lui însuşi[3].

Nu vom intra în amănunte privind teoria literară a suprarealismului, problemă pe marginea căreia s-a scris o întreagă bibliotecă con-

---

[1] *Manifeste du surréalisme suivi du Poisson soluble*, Paris, Editions Kra, 1924.
[2] *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard-Seuil, 1970.
[3] Jacques Baron, *L'an I du surréalisme suivi de l'an dernier*, Paris, Denoël, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

tradictorie. Esenţa ultimă a suprarealismului – în egală măsură stilistică şi filozofică – a fost surprinsă într-o formulă a lui Maurice Blanchot, mai exactă şi mai obiectivă decât toate declaraţiile de principiu. Suprarealismul este „une de ces tentatives par lesquelles l'homme prétend se découvrir comme totalité à un instant privilégié"[1].

Poemul suprarealist în proză ridică unele dificultaţi metodologice care ar trebui rezolvate încă de la început. Există o categorie de texte esenţiale, pe care suprarealismul românesc le-a produs cu profunziune şi care au devenit emblematice pentru noul curent: este vorba, desigur, de scrierile lui Urmuz (*Pâlnia şi Stamate, Algazy şi Grummer* etc.), creaţiuni al căror statut prozodic rămâne dificil de stabilit. Fapt esenţial: aceste scrieri au fost imitate cu convingere de mulţi avangardişti ulteriori, în aşa fel încât textul urmuzian devine un fel de matrice prozastică a noului curent. La 1930, a călca pe urmele lui Urmuz însemna a da suprema dovadă de integrare conştientă în noul curent. Paginile urmuziene abundă în epoca interbelică – evident, cu semnificaţie de pastişă la un nivel inferior.

Dar o bucată precum *Pâlnia şi Stamate*, indiferent de subtitlul adoptat („roman", cu funcţie evident parodică), nu poate fi considerată poem în proză. În mod normal, acest tip de text este mai aproape de naraţiunea filozofică a secolului al XVIII-lea decât de altă specie. Este un fel de *conte philosophique*. S-a atras de multă vreme atenţia asupra concentrării extreme a paragrafelor şi a frazelor din textul lui Urmuz, asupra universului filozofic pe care aceste scrieri insolite îl cuprind: într-un limbaj simbolic, este descrisă – spiritual vorbind – o existenţă de la un capăt la celălalt, un viciu vital sau un ciclu de gândire[2]. În aceste condiţii este dificil să calificăm textul drept poem în proză, fie şi din cauza contrazicerii regulii esenţiale a speciei: epuizarea unui singur aspect al existenţei.

De aceea, Brunea Fox, cu poemele din *Punct* şi *Integral* (*Răzbunarea lui Papufili*), Grigore Cugler (cu ciclul *Apunake şi alte fenomene*, 1934), D. Trost, cu istoriile sale absurde nu reprezintă poeme în proză după rigorile admise şi traduse în fapt de alţi avangardişti. Urmuzianismul de a treia sau a patra mână poate atinge doar involuntar şi parodic poemul în proză.

A trasa graniţe prozodice recognoscibile într-un domeniu prin excelenţă instabil, ca proza suprarealistă, a cărei unică ambiţie constan-

[1] Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p.88.
[2] Nicolae Balotă, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj, 1970, partea a II-a.

Scanned with OKEN Scanner

tă este aceea de a ieşi din cadrele admise, se dovedeşte o himeră. La acest capitol, sunt atrase în discuţie numeroase „poeme potenţiale". Judecate după criterii pur exterioare, compoziţiile lui Gherasim Luca din *Un lup văzut printr-o lupă*[1] (o compoziţie intitulată *Te iubesc*, de şase pagini, cuprinde o singură frază) sau cele ale lui Saşa Pană, din *Viaţa romanţată a lui Dumnezeu*[2], ar putea trece drept poeme. Genului proxim al poemului se încadrează şi anumite texte de Ilarie Voronca, deşi, în cazul lui, artificiul este pur teoretic, iar proza nu face altceva decât să mascheze o asamblare de versuri albe perfecte (de exemplu, poemul XXII din *Patmos şi alte şase poeme*, datând din anul 1933)[3].

O altă restricţie – de data aceasta „internă" – trebuie să opereze pentru o sinteză asupra avangardismului românesc: autorii ce au lăsat poeme în proză propriu-zise nu au fost decât rareori valori de primă mărime. Înscrişi de la început în hotarele anecdoticii, ajunşi la oarecare celebritate prin gestică dezordonată, ei au fost tot timpul departe de marea artă. Proza lirică a avangardei româneşti nu face preeminent nici un nume. Puţinele valori indiscutabile – Tristan Tzara, Ilarie Voronca, B. Fundoianu –, care s-au simţit chemate spre o carieră europeană, au făcut-o în special în domeniul poeziei. Cei rămaşi în ţară nu s-au ridicat nici pe departe la un nivel comparabil. De altfel, foarte puţini dintre avangardiştii cultivatori ai poemului în proză nu au trădat avangarda cu un prilej sau altul. Din aceste raţiuni, o analiză monografică a personalităţilor ce au scris poeme în proză nu se justifică: valoarea fiecăreia dintre ele nu aspiră la cercetarea separată. Ceea ce vom încerca în paginile următoare va fi schiţarea unei *poetici a poemului suprarealist*; aici, realizările individuale vor juca doar rolul unor fragmente din amplul text, relativ uniform, al tuturor poemelor avangardiste scrise la noi. După cum vom vedea, performanţele poeticii suprarealiste emană dintr-un nucleu teoretic extrem de restrâns şi până la urmă uşor de izolat.

Trăsăturile primordiale ale limbajului poemului în proză suprarealist pot fi – prin reducţii succesive – rezumate astfel:

1. *Metafora saturează textul* – la un nivel niciodată atins în faza post-simbolistă. Această saturare este neobişnuită nu numai faţă de poemul post-simbolist, ci şi faţă de oricare alt text prozastic compus

[1] Editura Negaţia Negaţiei, Bucureşti, 1945.

[2] De exemplu, *Ovalul din fântână sau Itinerar prin castelul presimţit*, în *op. cit.*, Ed. Unu, Bucureşti, 1932.

[3] *Poeme alese*, ediţia Saşa Pană, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p.189.

Scanned with OKEN Scanner

până la acea dată. Dincolo de numărul mare de metafore în proporţie ce aminteşte de cei mai novatori post-simbolişti, este vorba de un metaforism programatic, punând în umbră însăşi comunicarea. Se pare că autorul suprarealist declară încheiată o frază sau un paragraf numai atunci când fiecare cuvând plin reuşeşte să se încadreze unui trop. Saturarea tropică din anumite poeme post-simboliste izolate (Adrian Maniu) nu are nimic a face cu această saturare programatică devenită obsesie şi metodă de lucru. Primul „poem" din cea mai reprezentativă proză a anilor '30, *Moartea vie a Eleonorei*, de St. Roll (Gheorghe Dinu) începe astfel:

" În sângele plimbat diafan prin subterane, inima e un felinar sau o colivie uiată printre păsări fosforescente. O pendulă prin ziduri macină ruleta umbrelor şi aşteptarea înapoi a rotiţelor e un tic-tac pipăind orbii unui drum convex, deşi, după grilajul reveriei, o procesiune de pietoni uimiţi păşeşte spre săbiile ovale ale unui destin precis şi acelaşi."[1]

"Violetă desfacere şi dureroasă de păun în gâtlejul ocheanului ascuns în gesturile dezolate; în pâlnia de cenuşă picură minutul amar de frunze, când pădurea se suflecă în anotimp ca un flux spre naufragiul verii, ca o bestie înaintea fricii. Un ciorchine de inimi putrede pulsează sângele verde din memorie..." etc., etc.

Examinând textul de mai sus, observăm că însăşi evaluarea metaforelor nu se poate face aici după sistemul obişnuit al unei analize semantice. Există, amestecate oarecum indiferent, atât metafore *in praesentia* (*inima e un felinar sau o colivie*), cât şi metafore-implicaţii (*o pendulă prin ziduri macină ruleta umbrelor*), bazate atât pe principiul concret abstract, cât şi pe principiul abstract concret (*violetă desfacere şi dureroasă de păun în gâtlejul ocheanului*). Constatăm rapid că nu relevanţa procesului semantic al metaforizării interesează aici, ci altceva: şi anume incongruenţa funciară, lipsa de articulare aparentă a acestor metafore într-un sistem coerent. Se pare că prima metaforă cu aspect întâmplător (*inima e un felinar*) a impus o regulă ciudată, cea a diferenţierii cu orice preţ a metaforelor următoare, din punctul de vedere al sferelor semantice din care ele sunt extrase. Desigur, dacă vom căuta coerenţă cu orice preţ, putem stabili vagi similitudini între tropii din paragraful citat şi, printr-un efort al analizei, ajungem la o eventuală izotopie: *viaţă vs. moarte* sau *existenţă vs. dispariţie*. Este însă clar că, într-o asemenea interpretare, lectorul îşi

[1] Stefan Roll, *Ospăţul de aur*. EPL, Bucureşti, 1968, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

aduce propria contribuţie şi decodează metaforele cu o margine de fantezie pentru a le readuce la raţional. La nivelul pur al scriiturii, textul de mai sus pare animat în cel mai înalt grad de dorinţa realizării incongruenţei, dorinţă în care Breton vede principiul de bază al literaturii suprarealiste: „L'image la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé (...), celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique"[1] – cu precizarea că „le degré d'arbitraire le plus élevé" se referă aici nu atât la constituirea fiecărei metafore în parte, cât la lanţul metaforic reprezentat de text.

Cei mai importanţi autori avangardişti de proze poematice procedează la fel, astfel încât „regula saturaţiei tropice" derivă direct din toate textele reprezentative. Uneori este vorba de pasaje descriptive, ca în poemele lui Mihail Cosma (Claude Sernet), aparent continuator al poemului tradiţional:

„În umbră de mătasă verde, cu luna, – laude.
Stranii şi întunecate: umilită tremurare: – lebede limpede sau crin de amurg în trecere: însingurare: – cetate moartă sub căderi de stele (de la fereastra castelului, rotundă, au picurat porumbei de albă îndoială): amintire în vreme."[2]

Aparenţa continuităţii cu poemul tradiţional şi cu poemul post-simbolist este menţinută mai ales în văzul suprarealiştilor ocazionali, posesori ai unei culturi reale şi solide, ca de exemplu Al. Dimitriu-Păuşeşti:

"În tremurarea plopului scădeau izvoarele serii sub paza granitului albastru. Stea singuratică, stea clară, trenă splendidă se desfoliase în deşert. Mătănii de argint, lacrimi îngheţate, pelerinaje de umbre în faţa ta.
Cât de trist era dansul nebunului şi cum trosneau scheletele regilor! Fobii apucaseră pe altă cale, aşa de adânc încât nimeni n-o ştie."[3]

Chiar şi poemele cu alură epică – mai precis, cele ce par a înfrunta regula incoerenţei – au limbajul metaforic de acelaşi tip cu cel utilizat de St. Roll:

"Noaptea sfârşea ca un lemn în cămin.
Harpele întunericului, năvod pentru statuiele de fildeş din salonul amin-

[1] André Breton, *Manifestes du surréalisme*. Pauvert, Paris, 1962, p.53.
[2] Poemul *Laude*, în *Antologia literaturii române de avangardă*. Ed. Saşa Pană, E.P.L. Bucureşti, 1969, p.185.
[3] Poemul *Scene în amurg*. în *Antologia...*, ed. cit. p. 206.

Inv. 182634

Scanned with OKEN Scanner

tirilor, se topeau sub cenuşa de aur a vocilor din lună.

Anii, aceşti nasturi căzuţi de la haina timpului, se îngroapă în carnea de umbre."[1]

De ce acest avânt metaforic atestă un fond livresc – nu credem că mai trebuie demonstrat. Să notăm doar abundenţa relativă a metaforelor ce trimit spre elemente de cultură, a metaforelor ce pot fi decodate numai de un cititor înzestrat cu materialul aperceptiv necesar. Ipoteza inversă se poate, de asemenea, formula: poemul în proză, ca specie, „selectează" pe autorii ce au ajuns la avangardă din cauza unei exasperări culturale, pe cei care au întâlnit avangarda în maniera lui Valéry Larbaud. Poemele lui Al. Dimitriu-Păuşeşti, de exemplu, trimit evident la o sonoritate şi un decor simboliste, au în subconştientul lor artistic poemele în proză cele mai cunoscute ale simboliştilor celebri.

Constatarea metaforismului excesiv nu înseamnă încă o definire a specificului metaforei avangardiste. Dispunerea sintactică a acestor metafore este cel puţin la fel de importantă: la acest capitol, două trăsături inedite caracterizează contextul metaforic suprarealist.

a). *Caracterul nominal* al metaforei se impune imediat. Nu mai avem a face cu stilizarea nominală *fin de siècle*, ci cu o „viziune nominală" asupra lumii, a cărei explicaţie trece dincolo de manieră. Să reluăm începutul poemului *Laude* de Claude Sernet, deja citat:

"În umbră de mătasă verde, cu luna, – laude.

Stranii şi întunecate: umilită tremurare: – lebede limpede sau crin de amurg în trecere: însingurare: – cetate moartă sub căderi de stele (de la fereastra castelului, rotundă, au picurat porumbei de albă îndoială): amintire în vreme.

În negre şovăiri de toamnă, mâini veştede, ca frunze, vor căuta pe strune o lină reîntoarcere".

Aliteraţiile constituie una dintre componentele obligatorii ale limbajului suprarealist, deoarece tocmai similitudinea fonetică posedă prin definiţie gradul cel mai înalt de fortuit semantic. Spre deosebire de o scriitură aliterativă pură, prezenţa aliteraţiei în textul de mai sus trebuie corelată cu absenţa verbului. În mod curios, absenţa verbului nu este simţită ca o lipsă, ci ca respectare unui cod a cărei semnificaţie rămâne să fie descoperită. Singurele verbe la mod personal sunt verbele existenţei, verbele copulative (din cele patru verbe ale întregului poem, două sunt *a fi*). S-ar spune că autorul caută cu încăpăţânare să ferească nucleele nominale de orice „impuritate" verbală.

[1] Poemul *Interior stilizat* de Radu Iulian, *ibidem*, p. 292.

Scanned with OKEN Scanner

Semnificaţia acestei absenţe a verbului nu poate fi decât una singură: prin suita de metafore nominale, autorul avangardist caută să re-numească obiectele lumii, să le confere – lingvistic – veritabila formă. Tendinţa veşnică de a da un nume nou în locul celui comun, tendinţă proprie întregii poezii moderne, este superlativă în poemul avangardist. Izolarea perfectă a acestor nuclee nominale implică autonomia fiecăruia dintre ele. Fiecare frază a unui poem suprarealist este o insulă, fără relaţie cu restul textului.

Autorul suprealist nu face decât să ducă la ultimele consecinţe o premisă admisă de altfel de toţi scriitorii post-romantici: redefinirea lumii, reconsiderarea ei, fixează principiul intim al literaturii. Transformarea textului într-o suită de nuclee nominale izolate traduce şi mai frapant reificarea voluntară a literaturii avangardiste; forma tradiţională a propoziţiei ar fi diminuat noutatea acestei literaturi, închizând-o într-o variantă „normală" de discurs şi, prin aceasta, comună.

b). *Juxtapunerea*, ca relaţie privilegiată între elemente, este cea de-a doua trăsătură a ţesăturii de metafore repartizată de poemul suprarealist. Primul paragraf al poemului lui Claude Sernet, citat mai sus, este tipic şi din acest punct de vedere. De altfel, în toate fragmentele de poeme transcrise până acum, relaţia prin juxtapunere domină net. Dacă întreprindem o statistică sumară la nivelul întregii proze suprarealiste (deci dincolo de poemele în proză propriu-zise), constatăm, poate cu surprindere, că aceeaşi relaţie este aproape exclusivă şi în textele semiromaneşti, care ar fi trebuit să beneficieze de o formulă sintactică curentă. Juxtapunerea, ca relaţie dominantă, trebuie corelată cu caracterul nominal al metaforelor ce compun poemele avangardiste. Explicaţia va fi oarecum de natura celei care a căutat să justifice împărţirea poemului pe nuclee nominale: pentru scriitorul suprarealist, există o *dezordine primordială* a lumii, ce se cere tradusă stilistic. De aceea, juxtapunerea dintr-un poem suprarealist nu denotă nici pe departe primitivism sintactic (ca într-un text din secolul al XVIII-lea, de exemplu; din contra, avem a face cu o tentativă de recuperare a „mentalităţii primitive" pe cale artificială. Pentru avangardist, lumea şi-a pierdut sensul şi nu se mai înfăţişează drept structură ordonată: fraza poetică traduce această realitate esenţială. A stabili ierarhii între elementele frazei înseamnă a introduce o falsă ordine acolo unde nu există nici una. Juxtapunerea stabileşte adevărata egalizare între elementele inextricabile ale acestei lumi, ce se înfăţişează scriitorului în toată dezordinea şi absurdul ei.

Metaforizarea extremă, predilecţia pentru structura nominală şi relaţia paratactică – toate aceste trăsături stilistice sunt solidare şi traduc

Scanned with OKEN Scanner

viziunea unei lumi absurde şi dezordonate. Elementele ei vor fi înregistrate discontinuu şi întâmplător, fără plan prestabilit şi fără ierarhie.

Alături de metaforă, cea de-a doua figură (într-un fel, premetaforică) ce domină fraza suprarealistă este comparaţia. Deseori, ea îndeplineşte funcţia de pauză, de respiro în lanţul metaforic; în mentalitatea avangardistă, ea este însă o treaptă în atingerea metaforei.

Poemul lui Claude Sernet citat mai sus ilustrează perfect şi această situaţie stilistică. Am considerat anumite sintagme drept metafore coalescente: *lebede limpede; însingurare; răsfrângeri de tăcere către adânc; amare înfloriri de mărgăritar* etc. Ele pot fi, în egală masură, comparaţii implicite, cărora le lipseşte elementul comparativ. Iar diferenţa între tropii de mai sus şi cel din fraza următoare (*mâini veştede, ca frunze, vor căuta pe strune*) este pur formală. Ambele figuri se revendică din acelaşi proces mental fundamental; ambele figuri urmăresc reformarea lumii înconjurătoare.

În anumite texte, dorinţa – permanentă şi subconştientă – de a renumi cu orice preţ lumea capătă forme explicite şi brutale. Într-un text scris către finele suprarealismului românesc (*Un lup văzut printr-o lupă*), Gherasim Luca dă o formulare extremă adevărului la care aderaseră toţi suprarealiştii:

"... prefer să deschid dicţionarul la întâmplare şi să spun *cal* în loc de *dragostea lor, furculiţă morţii lor, zahăr ars libertăţii, aparat de curăţat cartofi îmbrăţişarilor lor, maşină de treierat* sau *sferă* sau *trigonomerie* pentru orice îi priveşte şi nu mă priveşte".[1]

Comparaţia avangardistă „clasică" nu face altceva decât să realizeze, sub forme exhibiţioniste, principiul evocat al lui Breton – distanţa maximă dintre imagine şi realitatea curentă.

– o crimă se întinde ca o carie de noapte mărită fantastic;

– totul se diluează... ca o recitare eroică într-un conservator provincial;

– orgoliul nemăsurat, de plutonier fără trupă, invocă trufia penibilă.

Cele trei comparaţii sunt din poemul lui Tiberiu Iliescu *Vâsc pentru pasărea de apă* (din volumul *Flori de frig*, 1941). Ele nu au nici pe departe dezlănţuirea imagistică din poemele anumitor suprarealişti, care fixaseră regula comparaţiei aberante şi puseseră întregul poem numai sub semnul comparaţiei îndrăzneţe (ne gândim la Julien

[1] *Un lup văzut printr-o lupă*, loc. cit., p. 80.

Scanned with OKEN Scanner

Gracq, de exemplu, şi la poemele sale în proză din volumul *Liberté grande*), unde distanţarea dintre elementele comparaţiei, propusă de Breton, ia asemenea forme:

"La sonnerie pénétrait comme un quatorze juillet de pétards et de drapeaux des corridors somnolents comme de l'huile, des galéries de bronze aux dérisoires armures de pacotille, dérangeait sous un repli d'ombre le coffre aux trésors. Le bois de pins, derrière, était tout à coup semblable à la lumière minérale des projecteurs, quand l'orchestre prélude au clair de lune de Werther."[1]

Puţini autori români ating limitele cele mai îndepărtate ale arbitrarului. Dar nu distanţa dintre aceste limite este importantă. Vedem în distanţarea semantică extremă a comparaţiei suprarealiste simptomul primordial al revoltei. Într-o schemă abstractă, cel dintâi termen al comparaţiei avangardiste semnifică, simbolic, tradiţia literară, lumea veche de dinaintea Revoluţiei suprareliste; cel de-al doilea termen, în contrast violent, atestă schimbarea bruscă a lumii, reconsiderarea obiectelor ce formează realitatea. Datorită acestei structuri, comparaţia sintetizează programul suprarealist, defineşte polemic noua realitate propusă, în raport cu vechea realitate, distrusă semantic. Starea de tensiune vizibilă presupusă de comparaţie sporeşte imens în acest trop faţă de, să zicem, cea din metafora-implicaţie.

Nu ne mai apare, astfel, surprinzătoare predilecţia din textele analizate pentru metafora coalescentă, pentru figura explicită aproape didactic. Caracterul sintetic al metaforei-implicaţie prezintă, pentru suprarealişti, dezavantajul de a nu putea pune în paralel cele două lumi ale tropului. Pentru a măsura nivelul revoltei literare, scriitorii care ne interesează simt nevoia să păstreze termenul de referinţă, să facă aluzie la vechea ordine literară, anulată prin cea de-a doua jumătate a tropului:

"Admiteţi că un tren poate trece prin tine ca un fior? Şi o ţară. Şi o oră. Şi.." (Brunea-Fox, *Poem de buzunar*)[2]

Revenind la poemul lui Tiberiu Iliescu, din care am extras cele trei comparaţii succesive, observăm că cel puţin una dintre ele face apel la un fond de cultură situat deasupra percepţiei medii („*ca o recitare eroică într-un conservator provincial*"). În partea a doua a aceluiaşi poem, întâlnim comparaţii de tipul: *o imagine insistă... ca o re-*

[1] Poemul *Venise*, în *Liberté grande*, Paris, José Corti, 1958.
[2] *Antologia...* ed. cit., p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

velare de Rusalii: ca un Julien Sorel căruia nu-i aparţin marginile de pământ. Desprinderea din cultură este vădită. În paragraful următor, vom vedea în ce măsură însuşi tropul ce simbolizează revolta suprarealistă, comparaţia, descinde evident dintr-o suprasaturare livrească, fără de care existenţa lui – în formele cunoscute – n-ar fi fost posibilă.

2. *Poemul-definiţie* sau poemul-suită de definiţii este o creaţiune excluxivă a avangardismului. Descifrând semnificaţia stilistică a acestei forme de bază, definim trăsătura complementară care, împreună cu saturarea metaforică, alcătuieşte principiul poeticii avangardiste la capitolul prozei lirice.

În situaţia de faţă, fraza poematică se transformă într-o suită deductivă, unde falsa definiţie (definiţia aparentă) se îmbină de cele mai multe ori cu paradoxul. Pentru exemplificare, am ales un caz-limită, cazul unui autor ale cărui poeme sunt compuse în exclusivitate din pseudo-definiţii, ducând la strălucire latura apodictică, latentă în orice proză suprarealistă. Este vorba de cartea lui Jacques Costin. *Exerciţii pentru mâna dreaptă*, (Ed. Naţională-Ciornei, Bucureşti, 1931), capodoperă a acestei figuri aparte, în sens cultural, a avangardismului românesc. Unul dintre cele mai reuşite poeme din „seria animalieră" este cel intitulat *Boul*:

"Se ocupă cu introspecţiunea.
De fapt speculează mai mult ideile furajere.
Face şi pe distratul: ţi se uită în ochi şi gândeşte aiurea.
Din timiditate rumegă mereu un răspuns întârziat.
Mai rumegă un plan şi pentru recolta viitoare.
Totuşi destul de resemnat: suportă cu tărie propriul său nume.
E tăiat din cauza pericolului pe care îl prezintă coarnele.
În societate serveşte ca exemplu şi ca talpă.
Întreţine relaţii foarte întinse; a avut o chestiune personală cu broasca umflată. A primit să stea în intimitatea oului de furat.
Mecena naţional: pozează pentru Grigoreşti.
Agricultor în orele libere, îngraşă pământul.
În raport cu taurul, e pur şi simplu o vacă.
Iar după mamă e supus elveţian."

Este evident că Jacques Costin speculează aici la maximum, sub o formă concentrată, virtuţile inepuizabile ale locului comun. Ne aflam, în acea epocă, dealtfel, la intensa descoperire a latenţelor artis-

Scanned with OKEN Scanner

tice nebănuite cuprinse în locul comun. După ce Flaubert le demascase latura comică, deschizând în acelaşi timp o îngustă portiţă asupra domeniului lor tragic, abia presimţit în *Dictionnaire des idées reçues*, Léon Bloy dezvăluise, prin *Exégèse des lieux communs* (carte fundamentală pentru gândirea secolului nostru şi pe care, în mod curios, suprarealiştii au ignorat-o), câtă teroare intelectuală exercită locul comun, şi cât tragism concentrat există în formulele acceptate de toată lumea. Léon Bloy făcea o descoperire, la prima vedere, uluitoare: locul comun, depare de a codifica o experienţă pozitivă şi limitată, este, în realitate, depozitarul adevărurilor negative sau ale resurselor de gândire proprii mentalităţii mediocre şi agresive. La baza locului comun stă o terifiantă lene de a gândi şi o transformare a prostiei în forţă discreţionară. Suprarealismul face un pas mai departe, transformând în substanţă de deriziune toate locurile comune, chiar şi toate formulele lingvistice ce au, cât de vag, legătură cu ele: expresiile idiomatice, sintagmele administrative, proverbele şi zicătorile etc. Este un argument suficient pentru a semnala nu numai ambianţa de libertate spirituală ce a făcut posibil suprarealismul, dar, în acelaşi timp, atmosfera de libertate în care i s-a permis funcţionarea: probabil că o societate ajunge la veritabila toleranţă atunci când nu-şi mai apără locurile comune.

Oricare dintre „definiţiile" boului din poemul citat pleacă sau face o cât de vagă aluzie la un loc comun. Maniera lui Jacques Costin de a compune suita de definiţii este relativ complexă şi antrenează multe dintre tehnicile suprarealiste de deviere semantică sau lexicală.

S-a încercat codificarea modului în care acţionează aşa-numita „scriitură automată" proprie suprarealismului, adică tipurile de deviere în care se poate angaja un text suprarealist; M. Riffaterre a distins două procedee generale: paralelismul fonetic (în care o similitudine formală impune sensul, ce apare subordonat jocului de cuvinte) şi asocierea stereotipă (incluzând clişeele verbale, citările reale sau false, asocierile în funcţie de apartenenţa la o categorie gramaticală determinată etc.). Evident, cea mai productivă tehnică din textele suprarealiste este cea de a doua[1].

În poemul *Boul*, domină această a doua serie de procedee:

"După mamă e supus elveţian" – clişeul administrtiv capătă, în ocurenţă, o turnură bufă şi din cauză că, pe lângă procedeul amintit de Riffaterre, în acest poem este speculată la maximum o altă resursă a lim-

[1] Michael Riffaterre, *La métaphore filée dans la poésie surréaliste*, în *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 221-222.

Scanned with OKEN Scanner

bajului, şi anume *polisemia*. Importanţa ei ne obligă la deschiderea unei paranteze.

Speculând polisemia fiecărui cuvânt-cheie din definiţiile sale, Jacques Costin realizează tot atâtea devieri lexicale cu efect comic, deşi, după cum vom vedea, nici o demascare a locului comun nu poate fi integral comică. Exemplele se găsesc în fiecare dintre fraze. Totul se desfăşoară ca şi cum, din punct de vedere semantic, fiecare propoziţie a poemului s-ar compune din două elemente: din locul comun surprins („adevăr" acceptat necritic, expresie, formulă administrativă) şi din detonatorul semantic care îl demască, reducându-l la neant. Varietatea acestor detonatori semantici face farmecul poemului citat:

– „De fapt speculează ideile furajere": *a specula idei* devenise un loc comun, bazat pe polisemia verbului a specula. Epitetul serveşte aici drept detonator;

– „Din timiditate, rumegă mereu un răspuns întârziat": *a rumega* are două sensuri, dar sintagma de mai sus, perfect coerentă şi necomică, devine comică doar prin eventuala evocare a titlului poemului;

– „În societate serveşte ca exemplu şi ca talpă": *a servi* se transformă într-un cuvânt comic numai prin prezenţa simultană a celor două sensuri, abstract şi concret, sensul abstract fiind compromis de expresia administrativă a *servi de exemplu*. Detonatorul este cel de-al doilea sens, cel prozaic, implicit;

– „În raport cu taurul, e pur şi simplu o vacă": detonatorul comic *vacă*, prin conotaţiile peiorative în registrul uman, împinge comicul la marginile decenţei, speculând schema triplă a sexualităţii bovine, în raport cu cea umană, dublă. Implicându-se în aceeaşi propoziţie cele trei forme posibile (*taur-bou-vacă*), se defineşte logic-formal unul dintre termeni în raport cu ceilalţi doi. Satira contra locului comun provine din demonstrarea caducităţii, într-o situaţie dată, a generală acceptatei logici formale.

Un loc aparte îl ocupă propoziţiile în care detonatorul este de origine livrescă. În cazuri ca cel legat de pictura lui Grigorescu, suntem obligaţi să facem apel la un fond de cultură relativ specializat; la fel în situaţia fabulei lui Esop sau în ceea a dictonului, prin excelenţă imbecil, „cine fură azi un ou mâine fură un bou" – dicton ce ar fi făcut deliciul plin de fiere al lui Léon Bloy. Originea cultă a poemului în proză suprarealist îşi găseşte un nou mod de manifestare.

Descrierea completă a mecanismului semantic din poemul lui Jacques Costin nu poate fi făcută fără sublinierea rolului esenţial al izotopiei [+Uman], prezentă de la un capăt la altul al textului. Alături de demascarea locului comun, implicarea izotopiei [+Uman] produ-

Scanned with OKEN Scanner

ce, în condiţiile unui poem intitulat *Boul*, aproape întotdeauna un efect comic. Unele fraze nu poartă nici un fel marca [+Animal], dar efectul comic provine din raportarea implicită la titlu („Se ocupă cu introspecţiunea"; „Face şi pe distratul"). Altele, plecând de la principiul unui enunţ ce poartă exclusiv marca [+Uman], conţin câte un trădător, care sugerează în chip buf trăsătura [+Animal] („Speculează mai mult ideile *furajere*"; „Mai *rumegă* un plan"),

Talentul autorului constă în specularea consecventă şi până la capăt a ambiguităţii funciare pe care se bazează poemul. Din volumul *Exerciţii pentru mâna dreaptă*, poemele pe temele animaliere sau zoomorfe sunt de departe cele mai inspirate.

Dacă la Jacques Costin vocaţia „definitorie" este manifestă, iar poemul-definiţie ajunge unică formă poematică, latenta definiţie poate fi observată în numeroase poeme avangardiste. Notăm un caz extrem, aparent opus poemelor lui Costin, dar care este reductibil la aceeaşi schemă, poem ce reprezintă o „întoarcere pe dos" a definiţiei, *Poem de buzunar* de Brunea-Fox:

"Dacă aţi fi cel puţin poloneză, doamnă, numele dumitale s-ar plimba toată noaptea pe cer: – Dar sunt ... – Pardon. Dacă aţi fi cel puţin spaniolă, aţi avea un câine alb, o mamă cameristă, în faţa inimii un şofer-prinţ şi-n fiece ureche un candelabru de diamant. – Sunt ... – Pardon. Numărul 15 e un foşnet de program. Atât. Vă place muzică de cafea?

– Dacă aţi fi dansatoare, v-aş învaţa cum să beţi şampanie fără să râdeţi, cum să purtaţi ochi negri – sunt foarte la modă – şi cum să vă sinucideţi primăvara, numai 24 de ore. – Domnule bancher, exageraţi, sunt dansatoare... – Dacă aţi avea numai 30 de ani, nu-mi arătaţi dinţii, sunt convins, v-ar chema Ludmila – nu-mi exhibaţi paşaportul – aţi avea un picior bine întins pe ciorap, o cruciuliţă de păr şi o poşeta plină cu ţigări, cărţi de joc şi adresa unui mamoş. – Domnule etc."

Deşi utilizează, în mult mai redusă măsura, procedeele de deviere semantică din *Exerciţiile pentru mâna dreaptă*, poemul devine demonstrativ pentru maniera complet aleatorie a definiţiei. Şi la Jacques Costin era vorba de false definiţii, dar aici se demonstrează falsitatea principiului însuşi al definiţiei – echivalare pur convenţională a două entitaţi. Pentru suprarealist, educaţia semantică stabilită de definiţie este la fel de arbitrară ca oricare alta; de aceea, principiul poate fi împins la absurd. În textul poemului, devin valabile enunţuri ce echivaleaza microtexte de acest tip:

[1] *Antologia...*, ed. cit., p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

– *poloneză* – persoană al cărui nume se plimbă toată noaptea pe cer;

– *spaniolă* – persoană care are un câine alb, o mamă cameristă, în faţa inimii un şofer-prinţ şi-n fiece ureche un candelabru de diamant;

– *Ludmila* – persoană de 30 de ani, care are piciorul bine întins pe ciorap, o cruciuliţă de păr etc..

Absurdul „definiţiilor" merge crescând până la cel din urmă enunţ, după care autorul scrie un *etc.* ce sugerează că şirul de pseudo-definiţii se poate prelungi la nesfârşit.

Nu este necesar să mai insistăm asupra semnificaţiei de „creare a unei noi lumi" (literare) reprezentată de această pornire spre definiţie. Saturarea metaforică a textului şi vocaţia definirii sunt solidare la un nivel stilistic profund şi dau socoteală asupra aceleiaşi realităţi: autorul suprarealist se află deodată confruntat cu o realitate haotică. Poemul în proză pe care îl analizăm reprezintă un posibil răspuns la această stare de fapt; dar el este mai degrabă un constat literar al unei realităţi tragice non-literare şi, până la urmă, el încearcă să pună ordine în lumea din jur, după o tradiţie de origine romantică.

În legătură cu aceste definiţii, *nonsensul* – ca procedeu stilistic suprarealist – reprezintă un capitol literar asupra căruia ar merita să ne oprim mai pe larg. Nu o facem, deoarece el nu este specific poemului în proză. Înţeles în accepţie primitivă, nonsensul poate fi prilej de amuzament semantic mediocru; înscris într-o coerenţă superioară, nonsensul înseamnă premisă pentru un poem în proză de buna calitate, dat fiind faptul că un nonsens susţinut realizează, de obicei, microcontexte. Alegem un exemplu reprezentativ din Saşa Pană:

"Primăvara, acest oxigen verde, deschide poarta anului. Numai o frontieră de nelinişti şi printre clipele culcate pe spate, lunecă un evantai de umbre şi se ascunde printre pomii în cavalcadă.

Fiecare frunză e o inimă presată la pieptul acestui echinox. Rândunicile sunt cavalerii eleganţi ai unui ev fără blazon. Privighetorile şi-au ascuns cântecele vinovate la subţioara ramurilor, după ce din aripi au primit aerul şi presimţirile. Prin pădurea de fragi mă ascund de pietrele întrebărilor, vâslaş cu inima un steag ciuruit".

Aici, regula metaforei coalescente dominante se îmbină cu vocaţia definirii, ilustrând complementaritatea celor două procese. „Coerenţa", încălcată la fiecare frază, este redobândită la capătul întregului text, deoarece autorul nu se poate sustrage celor două câmpuri semantice alese, pe care le pune în contact aparent involuntar (câm-

Scanned with OKEN Scanner

pul naturii şi cel al presimţirii). Definiţia dată de Leonard Forster nonsensului suprarealist („creation of a structure wich is satisfying in itself, without reference to verisimilitude"[1]) se verifică mai ales prin exemple ca cel de mai sus.

3. *Alte trăsături stilistice*. a). Reflexul lumii fragmentate se observă la fel de bine în poemul lui Brunea-Fox. Legat intim de poetica suprarealistă este un alt detaliu al limbajului: se poate constata cu uşurinţă, în *Poemul de buzunar*, abundenţa substantivelor articulate cu articolul nehotărît sau, în aceeaşi serie, abundenţa substantivelor nearticulate. Prin urmare, avem:

– poloneză, cer, spaniolă, muzică de cafea, şampanie, ochi negri, cărţi de joc – prima serie;

– un câine alb, o mamă cameristă, un şofer-prinţ, un candelabru de diamant, un foşnet de program, un tren, o ţară, o stea, un fior, un picior bine întins, o cruciuliţă de păr, o poşetă plină cu ţigări – seria a doua.

Substantivele citate epuizează aproape în întegime apariţiile nominale din poem, astfel încât acesta apare compus aproape în exclusivitate din substantive nearticulate sau articulate cu articol nehotărât. Vom găsi aceeaşi situaţie a numelui şi la alţi autori suprarealişti de care ne-am ocupat – cum ar fi St. Roll sau Tiberiu Iliescu – deoarece fenomenul este notabil pentru ansamblul prozei suprarealiste, poematice sau nu.

Abundenţa substantivelor indeterminate arată că, pentru avangardist, lumea se prezintă sub aspect dispersat şi, în ultimă instanţă, fără sens. Până la suprafaţa textului ajung obiectele ca individualităţi, nu ca reprezentante ale unei categorii; ele sunt fără legătură unele cu altele, ca exemplare salvate dintr-un cataclism, existenţial şi lingvistic în aceeaşi măsură.

Nu întâmplător substantivele articulate din poemul lui Brunea-Fox au, aproape în întregime, determinări atributive (*un câine alb, un candelabru de diamant* etc.): un substantiv articulat cu articol nedefinit şi având în plus determinări atributive, de multe ori bizare sau fanteziste, este şi mai puţin supus regulilor decât substantivul însoţit doar de articol. Pentru psihologia comună, *un candelabru* este mai puţin pitoresc decât *un candelabru de diamante*, culme a fortuitului. În lumea astfel percepută, poemul în proză nu mai face decât să noteze detalii.

b). Cercetări specializate au remarcat predilecţia majorităţii suprarealiştilor pentru lanţul de metafore desprinse dintr-o figură iniţială

[1] Leonard Forster, *Poetry of Significant Nonsense*, Cambridge, Press, 1962, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

tutelară: este așa-numita *métaphore filée*, ce ar putea fi, prin extindere, considerată o *figure filée*. Prezența figurii tutelare este o condiție a decodării corecte a textului. Abundentă în poemele lui Breton, Julien Gracq, Paul Eluard etc., această figură ajunge să fie o trăsătură distinctivă a poemului suprarealist francez.

Se întâmplă însă că o asemenea construcție semantică este extrem de rară în proza poetică suprarealistă românească. Aproape nici unul dintre autorii de poeme în proză nu are predilecție pentru această manieră de formare a metaforei. Corijată prin umor de Jacques Costin sau prin haos deliberat de majoritatea celorlalți autori, seria de figuri „filées" lipsește în proza de care ne-am ocupat, mărindu-i, într-un fel, coeficientul de spontaneitate. Foarte puține excepții apropie câteva dintre poemele suprarealiste românești de cele franceze; poemul *Parcul* de Al. Dimitriu-Păușești realizează una dintre aceste excepții:

"Prin poarta dată în lături a parcului, năvălise convoiul. Ochii erau adânci, drum în seară. Cine nu trecuse pe acolo? Poate fluturii îndoliați căzuseră din arbori. Poate ospățul toamnei sfârșise prin dansul aiurit pe cărări de palide prințese.

Prin ridurile timpului s-au îndreptat acolo, spre mijlocul parcului. Sub pleoapa de întuneric sclipeau în albastrul nuferilor surâsul sărutărilor de altădată.

Înspre capelă, în plus, soarele mai apăruse odată la ferestruica cerului, madonă din vremurile copilăriei. Dar pe vitralii apele tremuraseră nebune, ca presimțiri fecioară, anotimpul se îngropase de timpuriu sub sicriul zilelor de sticlă.

Nu va trece mult. Din aleile amurgului se opri caleașca și balul nopții începu prin serpentinele lunare."

Începând cu fraza a doua, ce cuprinde o metaforă ambiguă (ochii erau adânci, drum în seară), se schițează posibilitatea ca acel convoi să fie funerar, iar „parcul" descris să fie un cimitir. Din această metaforă inițială sunt ulterior „filate" toate elementele legate de câmpul semantic [– Animal]; dar termenii, foarte aluzivi, se află la frontierele acestui câmp semantic și i se încadrează doar cu un efort conștient al cititorului: *fluturi îndoliați, palide prințese, pleoapa de întuneric, capelă, anotimpul se îngropase, sicriul zilelor de sticlă.* Poemul de mai sus, lectură ambiguă condusă conștient, se revendică și dintr-un decor simbolist, de care eruditul autor n-a putut să facă abstracție: parcul funerar și decrepit este cel al lui Verlaine, Rodenbach sau Maeterlinck. Poemul în proză suprarealist își evocă fără să vrea originile.

---

[1] *Antologia...*, ed. cit., p. 205.

Scanned with OKEN Scanner

c). *Procedee poetice propriu-zise*, ţinând de prozodia versului, de natură fonetică sau sintactică, sunt prezente în aproape toate poemele analizate până aici. În textul suprarealist, din motive lesne de înţeles, accentul cade pe aliteraţii şi pe asocierea cuvintelor în funcţie de fonetica lor, mai mult sau mai puţin independent de sens. Câteva dintre poemele citate până acum au aproape toate sintagmele-cheie compuse prin aliteraţie: *cu luna – laude; lebede limpede dau crin de amurg în trecere; cu slavă tainică – în luminată pierdere răsfrângeri de tăcere; clopote lăuntrice lunecă – o nelămurire* etc. Poemul *Laude* al lui Calude Sernet continuă astfel până la capăt.

Alteori, rezultatul este o incoerenţă perfectă, la care s-a ajuns desigur cu efort. Nicăieri n-au fost atinse performanţele din poemele lui St. Roll, grupate sub titlul *Moartea vie a Eleonorei*, cu atât mai mult cu cât dimensiunile poemului trec cu mult peste limitele obişnuite:

"Tiptil prin lacuna pomilor, prin tunelul gângăniilor, se insinuează pânda toamnelor cruciate. Înserarea azvârle păsări de aluminiu pe mâini, iar paşii laţi şi pe o muche între peşti cuceresc o scară spirală spre un turn de fenomene colorate, unde lucrează în odăjdii zugravii frunzelor, colecţionarii taciturni de ecouri. Biliardul cu zilele vieţii e între noi, ciocnind evenimentele monotone, populând un ţinut locuit de gropi, crescut pe lujere, cu demoni ascunzând sub epoci de bureţi pachetele ce dinamită."

Abia către finele epocii suprarealiste, incoerenţa aparentă în relaţia dintre fraze este anulată la nivelul poemului întreg printr-un procedeu gramatical mai subtil, cum ar fi dominaţia unei anumite categorii gramaticale. Într-unul dintre cele mai reuşite poeme ale lui Gellu Naum, din ciclul *Focul negru*, diseminarea persoanei I plural şi a timpului imperfect asigură unitatea unui poem ce ar putea trece drept culme a incoerenţei:

"Izbuteam uneori să simţim unisonul acela ciudat care ne lega, dezlegându-ne, de restul lucrurilor. Înţelegeam întrucâtva ubicuitatea evenimentului, sensul distributiv al speranţei. Ghiceam iubirea trecătorilor, vedeam figurina de lut din al şaselea adăpost al cărţiţei, ştiam de ce tresare dalta. Totul devenea împlinire şi se petrecea, pe neaşteptate, într-un pătrar de linişte. Atunci ciocănitoarea scobea o piatră sau piatra îşi desfăcea aripile. Câţiva prieteni se simţeau jigniţi."

---

[1] *Antologia...*, *ed. cit.*, p. 218.
[2] Gellu Naum, *Poeme alese*. Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1974. p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

Coerenţa gramaticală este o iteraţie ce relevă mai curând versul decât proza.

Incoerenţa aparentă – ca o ultimă trăsătură stilistică a poemelor suprarealiste – se înrudeşte oarecum cu incoerenţa bacoviană, dar are alte resorturi. Ea provine, în majoritatea cazurilor, din ruperea programatică a relaţiilor ce leagă obiectele şi fenomenele; incoerenţa poemelor lui Bacovia nu este decât rezultatul suprimării raţionamentelor de legătură şi al notării exclusiv a esenţialului – esenţial refuzat programatic de poemul suprarealist.

Pentru suprarealişti nu există esenţial, deoarece însăşi calificarea de „principal" şi „secundar" relevă o logică antipatizată. Prin urmare, incoerenţa şi nonsensul suprarealist au fost transformate din concluzie în punct de plecare. Chiar dacă rezultatul strict prozodic poate fi asemănător cu cel dintr-un poem post-simbolist, sistemul de referinţă şi semnificaţia poemului suprarealist vor fi cu totul altele: ele marchează o vârstă ulterioară a prozei poematice.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL XII

EXCEPȚIA ARGHEZIANĂ

Poemul arghezian în proză – în formă canonică – este o apariție relativ tardivă în opera scriitorului. Ce-i drept, în etapa debutului simbolist, anumite exerciții interesante, cum ar fi cel intitulat *Senar* (cf. *supra*, cap. VII), ne plasasc în proximitatea poemului în proză de tip rimbaldian. Va trebui să așteptăm, însă, sfârșitul decenului al IV-lea pentru ca arta arghezianâ – atunci la zenit – să se condenseze în poeme în proză scrise după toate regulile speciei. Ne referim în primul rând la volumul antologic *Ce-ai cu mine, vântule?*, florilegiu de poeme în proză în sensul modern al cuvântului și culme a evoluției acestei specii în secolul nostru.

Dacă debutul arghezian în proza lirică se plasează în zona simbolistă, poemele scrise în epoca maturității nu mai atestă o filiațiune controlabilă: elemente ale unei lumi autonome de frapantă originalitate, aceste poeme își epuizează semnificația la nivelul creatorului lor. „Excepția arghezianâ" trebuie înțeleasă în sensul multiplu: autorul *Psalmilor* cultivă poemul în proză cu o ultimă strălucire tardivă (în scriitură crepusculară, specifică celei de-a doua jumătăți a operei arghezieне), dar poemul în proză rămâne exercițiu colateral chiar la nivelul operei lui Arghezi.

Este interesantă abordarea aproape totală a speciei timp de mai multe decenii, după epoca debutului simbolist și până în anii' 30. Dacă excludem articolele și însemnările lirice (eventual poeme în proză nefinisate) constatăm la Tudor Arghezi aceeași dinamică de creație ca la alți mari simboliști, precum Petică sau Anghel, și cultivarea speciei pitorești abia după consumarea unei experiențe poetice complete.

După poemele în proză ale lui Arghezi, o evoluție îndelungată, începută la finele secolului trecut, atinge – din punct de vedere formal – limita condensării extreme și epurarea literară supremă. Dincolo de ele, nu mai există decât stilizare și mimetism.

Prea puțini exegeți au căutat să răspundă unei întrebări primordiale privind poemul în proză arghezian: care este „fondul prim" de la

---

[1] Pompiliu Constantinescu bănuiește urme rimbaldiene chiar în volumul *Ce-ai cu mine, vântule?*; v. cronica la volum în *Scrieri*, I, EPL., București, 1967, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

care pleacă poetul? Din ce tradiţie formală se revendică proza lirică argheziană în varianta ei scurtă? Uluiţi de excepţia argheziană, cercetătorii au pus adesea totul pe seama dimensiunilor unicatului şi au trecut rapid peste operaţiunea esenţială de determinare a specificului formelor utilizate de scriitor. În cazul lui Eminescu, de exemplu, analiza acestui fond prim a fost făcută cu lux de amănunte de numeroşi exegeţi; la Arghezi, este cu atât mai paradoxală, cu cât, spre deosebire de ilustrul său înaintaş, operaţia cronologizării este în cazul său mai dificilă. Timbrul celor mai celebre *Cuvinte potrivite*, de exemplu, rămâne de o surprinzătoare identitate până foarte târziu, modulându-se în armonii secundare, fără a-şi pierde notele componente. Determinarea originilor substanţei formale rămâne, în cazul lui Arghezi, o problemă încă deschisă.

Simplificând, pentru necesităţile argumentării, amintim, încă de la început, că prima lume formală din care se desprinde Arghezi este post-simbolismul; cu alte cuvinte, formele pe care le studiază în prima tinereţe autorul sunt cele ale simbolismului deja crepuscular. Totuşi, nici în cea mai fantastă sau naivă tinereţe, Arghezi nu s-a identificat cu simbolismul: conştiinţa unei structuri proprii, inedite, trebuie să i se fi precizat de la început. În ceea ce priveşte proza scurtă, chiar primele încercări ale lui Arghezi marchează diferenţa intimă, uşor parodică, de simbolism, diferenţa netă pe care autorul o stabileşte între propria sa conştiinţă creativă şi limbajul poetic de care era oarecum silit să se servească. Limbajul simbolist, apoi cel post-simbolist şi modernist reprezintă mai degrabă faze cronologice ale unui *continuum* stilistic indiscutabil. De la naivul *Senar* şi până la poemele în proză, uneori strălucite, scrise în anii 1946-1947 şi publicate în culegerea *Pe o palmă de ţărână* (*Scrieri*, vol. VIII, EPL, Bucureşti, 1964), este o linie neîntreruptă deşi câteodată dificil de urmărit. Între Senar şi bucăţile din volumul citat mai sus avem, în filigran, întreaga istorie a poemului în proză românesc, de la poezia efluviilor abia conţinută în limitele simbolismului, trecând prin poemele cu pretext epic sau descriptiv şi terminând cu poemul-aforism, cu psalmul în proză hiperconcentrat. Arghezi întruchipează, prin propria-i creaţie, destinul unei specii literare. După ce a atins condensarea maximă în variantele din volumele antologice, poemul în proză a ajuns – sub pana lui Arghezi – la limita formală a existenţei sale, dincolo de care, probabil, n-ar mai fi posibilă decât caligrafia letristă, caligrama sau tăcerea.

1. *O poetică argheziană* asupra poemului în proză nu a fost încă realizată, în ciuda analizelor de rafinare fără precedent care au îm-

Scanned with OKEN Scanner

bogăţit exegeza arghezianã în ultimul deceniu. Poziţia periferică a speciei îşi spune cuvântul, în această omisiune.

O poetică a poemului în proză arghezian de la origini şi până la ultimele creaţii nu şi-ar avea locul în lucrarea de faţă, deoarece paginile consacrate fenomenului arghezian sunt doar o etapă într-un proces evolutiv. Pentru ilustrarea contribuţiei lui Arghezi, am ales momentul maximei realizări, adică momentul deceniului al patrulea. În *Cartea cu jucării* şi *Ce-ai cu mine, vântule?* sunt cuprinse poemele argheziene esenţiale; vor urma exerciţii importante, caligrafii în registru domestic şi pitoresc, culese apoi în volumul *Pe o palmă de tărână*. Poemele din deceniul al patrulea sintetizează însă contribuţia arghezianã la evoluţia speciei. Prin Arghezi, această formă de origine simbolistă s-a întruchipat pentru ultima dată – cel puţin până în momentul de faţă – într-o stilistică perfect originală şi într-o prozodie inovatoare. Spre deosebire de cele câteva tentative importante consumate în era post-arghezianã (dintre care unele de valoare literară evidentă), poemul în proză pe care îl analizăm păstrează statutul existenţial pe care i l-a conferit post-simbolismul. Cu alte cuvinte, aspiră la totalitate, încearcă să realizeze unitatea lumii. Cele câteva tentative importante de după ultimul război renunţă la visul totalităţii şi creează poemul specializat, imaginat de la început drept model parţial.

Pentru a demonta, stilistic, mecanismul lumii argheziene, pornim din centrul său şi încercăm să identificăm, cu alte cuvinte, principiul stilistic ordonator al poemului; vom urmări ulterior efectele adoptării acestui principiu în zonele periferice.

Calitatea arghezianã fundamentală pentru specia care ne preocupă – calitatea de *poeta artifex* – se traduce în cultivarea unei scrieturi ce ascultă de un principiu stilistic inedit, puţin prezent în proza românească. Am numit acest principiu, cu un termen împrumutat altei discipline, *supradeterminare stilistică*.

Noţiunea de supradeterminare (la origine – *über-determinierung*) a fost utilizată de Freud pentru a descrie morfologia visului. El a descoperit că „fiecare element al conţinutului visului este supradeterminat”[1], adică presupune un „text” subteran şi implicit. Trăgând concluzii din întreaga operă a lui Freud, o recentă enciclopedie a psihanalizei defineşte supradeterminarea drept „o formaţie ce trimite la elemente inconştiente multiple, care se pot organiza în secvenţe semnificative diferite, dintre care fiecare – la un anumit nivel de interpretare – posedă

[1] S. Freud, *La science des rêves*. Paris, Félix Alcan, 1926, p. 255.

Scanned with OKEN Scanner

propria sa coerenţă"[1]. După Lacan, supradeterminarea este „un dublu sens, simbol al unui conflict depăşit într-un conflict prezent"[2].

Din psihanaliză, termenul a trecut în alte domenii, în stilistică, de exemplu. M. Riffaterre, într-o contribuţie importantă din volumul deja citat, *La production du texte*[3], aplică noţiunea de supradeterminare la câţiva poeţi francezi contemporani (Julien Gracq şi Francis Ponge). Vom utiliza, plecând de la sensul psihanalitic al termenului, noţiunea de supradeterminare stilistică la Arghezi într-un sens uşor deviat, adecvat situaţiei poemului în proză. Este vorba, în general, de împrejurarea în care, în cadrul aceluiaşi text – formal vorbind, un „hipertext" – se află implicate direct *două* texte sau două serii semantice coerente, două micro-texte. Cel vizibil va fi numit mereu *text*, cel mai puţin vizibil – *subtext*. Nu este vorba de izotopii obişnuite, ci de texte cu coerenţă şi independeţă proprie. Cele două micro-texte, imbricate unul în celălalt, se află în raport de subordonare unul faţă de celălalt: textul aparent, literal, se suprapune textului ascuns, care nu apare concret, nu are performanţă vizibilă, decât prin anumiţi indici simptomatici, distribuiţi atent de-a lungul întregului text.

Precizăm că în cazul acestei forme stilistice speciale numite supradeterminare nu este vorba de obişnuita lectură în adâncime, de sensul literal şi de cel esenţial, ascuns – sensuri existente în aproape oricare operă de artă de nivel notabil şi obligatorii în orice poezie lirică reuşită: aici constatăm prezenţa a *două* texte diferite, situate *in praesentia* în cadrul hipertextului. Simpla lectură corectă, decodarea primară a sensului nu poate fi făcută dacă lectorul nu are permanent în conştiinţă în cadrul fiecărei sintagme, cele două texte distincte. Mai adăugăm că cele două serii semantice suprapuse, mereu în contact, aparţin de obicei la două câmpuri semantice relativ îndepărtate unul de celălalt. Apartenenţa lor la câmpuri semantice deferite şi distanţate este aproape o regulă, deoarece efectul special al unui poem în proză bazat pe supradeterminare provine, de asemenea, din insolitul apropierii între cele două serii.

Efectul unui text „supradeterminat" oscilează mereu de la şocant la şarja comică, în funcţie de inspiraţia, intenţia şi talentul autorului.

În mod normal, o tehnică de asemenea rigoare nu poate da naştere decât unor opere de dimensiuni reduse. În primele timpuri ale baro-

---

[1] J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris, PUF, 1967, p. 467.

[2] *Ibidem*. p.469.

[3] Michael Riffaterre, *La production du texte*, ed. cit., p.259 sqq.

Scanned with OKEN Scanner

culuí şi, mai târziu, cu deosebire în *concettismul* iberic şi italian, supradeterminarea – ca procedeu stilistic – stătea de obicei la baza poeziei, iar aceasta era considerată cu atât mai reuşită, cu cât artificiul suprapunerii textuale dura mai mult. În perspectiva timpului, aceste exerciţii de virtuozitate impresionează mai degrabă nefavorabil. Ca o regulă nescrisă, a rămas obligaţia de a construi asemenea texte în limitele unor propoziţii rezonabile (a imagina prin supradeterminare o nuvelă sau un roman echivalează cu producerea unei scrieri complet ilizibile; însuşi *Ulysses* de Joyce cuprinde, de fapt, foarte puţine fragmente compuse strict prin supradeterminare şi atunci ele nu depăşesc dimensiunea a câteva pagini).

Pentru a înţelege structura de tip special a unei asemenea forme, ne-am oprit – pentru început – la un poem de factură oarecum specială, destul de rară la Arghezi: poemul *Tocila*. Aici, spre deosebire de majoritatea poemelor în proză care ne interesează, cele două texte conjuncte se prezintă în manieră aproape didactică, de un paralelism evident, neaflându-se implicat într-o structură profundă. Acest fapt permite constatarea modului în care ia naştere supradeterminarea, întrucât jonctura textelor este relativ simplă şi de natură exclusiv sintactică:

„A ieşit în târg tocilarul şi s-a oprit la porţi. El are o fabrică pe roată, şi roata e toată fabrica lui. Roata-n pământ, fabrica lui e o uzină. Cheltuieli de instalaţie, ca în poezie: nimic; capitaluri: în har. Motorul – în talpa piciorului; calcă manivela, şi munca porneşte. Semnalul, ca la uzinele mari – fluierul: «Foaie verde măghiran, bani n-am mai văzut de an». Fumul vine din lunea: o ulcică roşie cu coadă. Localul – al păsărilor, al florilor şi al Răstignirii: zodiacul. Iarna plouă prin acoperiş. «Bună dimineaţa, căţel, al cui eşti?» – «Ham, ham!» – E prieten cu câinii, ca poetul, recunoscuţi amândoi cu leneviri din coadă şi melancolii de ochi. Un instinct antiuniversitar îi pune de acord. Când s-a întâlnit, flamând, cu Iisus Hristos, primul câine s-a uitat la el, s-a pitit pe brânci şi a venit să-i lingă mâna şi să fie netezit pe moalele capului, lin. Hristos a fost un tocilar fără instalaţia nici a meşteşugarului de ascuţişuri, nici a cântăreţului de vorbe.

Dar a pornit şi tocila, şi fabrică marfă fină, scăpărată şi stinsă numaidecât, a scânteii.

Aduceţi bricege, cuţite, foarfeci, topoare şi brice! S-a oprit în poartă tocilarul. De sus pică apa, dedesubt fuge tocila; se culcă oţelul pe lat; din apă naşte fulgerul şi roiesc stelele de aur, – şi pe când cântă harmonica, joacă tocila şi se desface beteala scânteii.

Cuţitul de măcelărie e un pretext pentru a fi înşelată clientela. Căci cine plăteşte un aur care fuge şi o avuţie care nu stă? Tocilarul s-a ivit cu patimă dumnezeiască, şi din strungul lui de silex scapără soare şi se improvizează

Scanned with OKEN Scanner

luceferi ziua nămiaza mare. Vrei o cometă? o Cale-lactee? Steaua polară? Stăi puţin, să puie piciorul pe spetează şi o spadă pe piatră: ia-le, prinde-le, du-le! Nu te supăra că nu a rămas nimic...

Tocilarul fabrică iluzii şi scapără idealuri, şi lui îi izbutesc întotdeauna. Unchiaşul zice că s-a întors din lume, de unde a luat şi o maimuţă. E adevărat, dar el nu spune că-i un apostol al sfântului Petru, trimis într-adins ca să trezească ochii mari ai copiilor şi să-şi oglindească funingile de lumini în adâncul lor.

De jur – împrejurul tocilei aleargă acum o alta roată, de aur. Nu se văd stelele pe cer? Cum să fie văzute ? Azi-noapte tocilarul a târât, cu o prăjină cu cârlig, perdeaua licuricilor după el, a mototolit-o şi a vârât-o în cutia lui dintre roţi. Le dă drumul la câte una, la câte zece, la câte o sută şi o mie, ca la nişte albine aprinse, dintr-un stup de vatră. Polenul constelaţiilor s-a grămădit ca o făină de jar în cureaua şi în roata lui cea mare, şi scapă şi se întoarce. Vistieriile împărăţiilor au intrat simbolic în descântecul tocilarului: focuri de diamante, safirele, zmaraldele, ametista, rubinul.

Încet, încet se lasă seara, şi roata fuge mai repede, ca un vârtej. Scânteile zboară treptat mai departe, aruncate în preajma tocilarului, şi, pe întuneric, el ţine cuţitul prin pipăire. Ora înnoptată pâlpâie ca un cimitir de candeli. Ora următoare străluceşte a biserică de Înviere; dune de lumină, vânturi de scântei, vifore de ghimpi şi de luciole se aruncă unele peste altele, într-un haotic incendiu de reci vâlvătăi. Ca dintr-o stropitoare de garoafe, plouă încovoiat şipotul electric de metale sfărîmate. Aruncătorul de aştri seamănă aştri. Tocila se amestecă de-a dreptul cu bolta şi cu nemărginirea, şi tocilarul, călcând pedala roţii, mişcă firmamentul şi roteşte pământul învăluit în trâmbe de stele.

Şi făcând miracole şi vrăji, cuţitul ajunge la plăsele, tocit până la unghii. Şi când foamea opreşte tocila, e noapte în toi, bat catedrale încremenite din clopotele din întuneric.

Şi nu e pâine, şi s-a dus cuţitul în vânt şi în scântei..."

Nu este greu de văzut că Arghezi pune în contact – într-un fel voit simplu şi aproape infantil – două zone semantice şi, prin ele, două ordini de lucruri: cea a lumii materiale, a obiectelor concrete şi umile simbolizate de instrumentul tocilei; pe de altă parte, cea a aspiraţiei, a artei implicate în travaliul manual. În plan mai larg, se poate vorbi de o lume a aparenţelor vulgare şi, concomitent, de o lume a mirajului, amândouă întrunite în persoana şi în activitatea tocilarului. Sintagmele-semnal ale celor două lumi intră în contact explicit şi pot fi extrase cu uşurinţă datorită faptului că se prezintă detaşat. Compoziţia poemului este foarte netă: o introducere generală, o prezentare fantastică şi în termeni poetici ai tocilarului; partea mediană amplă – descriere poetică a ascuţitului pe tocilă – este, într-un fel, poemul în proză propriu-zis: ea începe cu cel de al doilea alineat („Dar a pornit

Scanned with OKEN Scanner

şi tocila....") ; un final abrupt şi sever, o reintrare în real, cu semnificaţie destul de pesimistă, marchează începutul celui de-al treilea paragraf („Şi făcând miracole şi vrăji...").

Cele două lumi intră în contact explicit în foarte multe cazuri. Transcriem sintagmele care formează cuplurile evidente şi care aparţin net celor două serii textuale:

lumea concretă	*lumea mirajului*
– cheltuieli de instalaţie	– ca în poezie: nimic;
– capitaluri	– în har;
– semnalul, ca la uzinele mari	– fluierul: „Foaie verde măghiran, bani n-am mai văzut de an."
– localul	– al păsărilor, al florilor şi al Răstignirii: zodiacul;
– tocilar	– Iisus Hristos;
– bricege, cuţite, foarfeci, topoare şi brice... se culcă oţelul pe lat	– din apă naşte fulgerul şi roiesc stelele de aur – pe când cântă harmonica, joacă tocila şi se desface beteala scântei
– cuţitul de măcelărie	– aur care fuge;
– strungul de silex	– scapără soare şi se improvizează luceferi;
– piciorul pe spetează	– Vrei o cometă? o Cale-lactee? Steaua polară?
– de jur-împrejurul tocilei	– roată de aur... stele pe cer;
– tocilarul a târât, cu o prăjină cu cârlig	– perdeaua licuricilor... albine aprinse dintr-un stup din vatră;
– în cureaua şi în roata lui cea mare	– Polenul constelaţiilor s-a grămădit ca o făină de jar;
– descântecul tocilarului	– focuri de diamante, safirele, zmaraldele, ametista, rubinul;
– el ţine cuţitul prin pipăire	– Scânteile zboară;
– Ora înnoptată pâlpâie	– ca un cimitir de candeli;
– Ora următoare străluceşte	– ca o biserică de Înviere; dune de lumină, vânturi de scântei, vifore de ghimpi şi de luciole.. haotic incendiu de reci vâlvătăi;
– metale sfărmate	– aruncătorul de aştri.
– cuţitul ajunge la plăsele, tocit până la unghii... foamea opreşte tocila.	

Scanned with OKEN Scanner

Structura semantică a celor două coloane apare perfect diferită: nu numai că cea din stânga se prezintă extrem de dispersată semantic, aproape fără posibilitatea de a-i găsi un numitor comun, dar aceasta se compune şi din elementele cele mai prozaice ale poemului, adică din asamblarea tuturor substantivelor concrete şi a verbelor denumind acţiuni tehnice. Eventual, majoritatea lexemelor din prima coloană ar putea fi încadrate câmpului semantic al uneltelor tocilarului; persistă totuşi o varietate notabilă.

În schimb, coloana a doua pare cu mult mai interesantă şi mai unitară: prin lectura comparată, se vede uşor că în ea se plasează – stilistic – centrul de greutate al poemului. Înainte de a descoperi semnificaţia acestei lumi a mirajului din coloana a doua, observăm că aici se află concentraţi toţi tropii poemului. Sintagmele din stânga atestă un intenţionat prozaism aflat, tropologic, la gradul zero al expresivităţii. Cele din dreapta, din contră, prezintă un evantai destul de larg de tropi: de la comparaţii, asocieri contrastive şi epitete metaforice, până la metafore propriu-zise de frapantă originalitate, alcătuite pe baza principiului specific poemelor lui Arghezi, acela al oximoronului.

La prima vedere, lumea semantică reprezentată de cea de-a doua coloană este şi ea la fel de variată, câteodată aproape de inocenţă. La o privire mai atentă, domeniul semantic al întregii coloane ascultă de un principiu stilistic ce se lasă descoperit cu uşurinţă. Începând cu strofa a doua, cu poemul propriu-zis, constatăm fără dificultate că aproape toate numele şi adjectivele cuprind semul comun [+Luminozitate]. Izotopia seriei se formează pe baza acestui sem [+Luminozitate], în jurul căruia Arghezi unifică aparenta varietate a coloanei a doua.

Finalul sau „strofa" a treia se izolează pornind de la absenţa ostentativă a acestui sem, de la inexistenţa coloanei a doua.

Întregul discurs poetic organizându-se în jurul acestei trăsături semantice, partea introductivă (strofa 1) poate fi citită acum în mod adecvat. Printr-un procedeu specific arghezian, acela al *referinţei regresive*[1], se poate introduce un principiu ordonator în materialul semantic disperat. După cum vom vedea, termenii: *poezie, har, fluier, Răstignire, Iisus Hristos* se unifică tot sub semul comun [+Luminozitate]. Conform concepţiei creştine în variantă argheziană, analizând atributele tradiţionale ale Divinităţii, putem presupune, la un palier inferior, semul [+Luminozitate]:

---

[1] Sorin Alexandrescu, *Analize literare şi stilistice* (în colaborare cu I. Rotaru), E.D.P., Bucureşti, 1967, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

Divinitate: [+Supranatural]
[+Suprauman]
[+Etern]
.....[+Luminozitate]

Marca Divinităţii se găseşte integrată sistemului de gândire poetică argheziană în aproximativ toate elementele primei strofe, adică cele referitoare la artă:

Poezie: [+Concret]
[+Fără aparentă utilitate]
.....[+Divin]

Termenii *Zodiac, Răstignire* se încadrează explicit seriei Divinului; apariţia numelui *Iisus Hristos* constituie o indicaţie suplimentară pentru decodare.

La o nouă lectură a poemului, realizând complet amintita referinţă regresivă, se precizează din punct de vedere semantic structura întregului text: termenii esenţiali ai „strofei" 1 cuprind, la diferite niveluri ale descrierii; semnul [+ Divin]. Absolut toţi termenii importanţi ai „strofei" 2 devin însă solidari cu cei ai primei „strofe", deoarece semnul [+Luminozitate] intră în descrierea Divinităţii. Între cuvintele-cheie ale strofelor 1 şi 2, semul comun este [+Luminozitate], la diferite niveluri ale descrierii.

Dată fiind irealitatea noţiunilor de bază a căror schemă am făcut-o, simţim termenii-cheie din cea de-a doua coloană ca aparţinând aceleiaşi hiper-realităţi.

Supradeterminarea stilistică începe să se precizeze: pentru a se decoda exact textul poemului *Tocila*, sensul literar al frazelor rămâne insuficient; cititorul trebuie să aibă permanent în minte un alt text, absent în mod vizual, dar de concomitenţa căruia depinde decodarea. Bazat pe izotopia ulterioară [Luminozitate]-[Divinitate], acest text nu poate fi ignorat din moment ce abia o dată cu stabilirea lui se completează sensul frazelor: permanenta relaţie dintre uman şi divin, participarea la sacrilitate a gestului în aparenţă umil al muncitorului tocilar.

Dacă descoperirea izotopiei fundamentale (aici [+Luminozitate]) este prima fază în intuirea textului secund, recitirea adecvată a operei echivalează de fapt cu lectura ei corectă, imposibil de realizat de prima dată. În cazul unor aemenea hiper-texte, „referinţa regresivă" argheziană îşi dezvăluie imediat semnificaţia.

Originalitatea ultimă a poemului iese în relief numai dacă notăm jocul subtil ce se realizează la nivelul semelor intrate în discuţie, adi-

Scanned with OKEN Scanner

că la nivelul semelor componente ale sememelor-bază: în cazul cuvintelor *fulger, stele, aur, scânteie, beteală* cu care începe strofa 2, semul [+Luminozitate] este esenţial şi apare pe unul dintre primele paliere ale descrierii semantice.

Fulger:
[+Fenomen natural]
[+Rapiditate]
[+Luminozitate]...

Stea:
[+Corp ceresc]
[+Distanţă cosmică]
[+Luminozitate].

În cazul altor lexeme, care revin la interval mai mare, semul [+Luminozitate] se află pe un palier net inferior al descrierii semantice (este cazul termenilor *diamant, safir* etc.). În fine, în cazul Divinităţii, ce totalizează semnificaţia sememelor din prima „strofă", semul [+Luminozitate] are un rang vizibil inferior, chiar ipotetic în afara unei utilizări metaforice. Unificarea textuală sub semnul unui sem anumit, a cărui importanţă *variază* pentru lexemele intrate în discuţie, oferă un indeniabil element-surpriză şi realizează, în fapt, efectul poetic. Însăşi relaţia semică dintre lexemele aduse în discuţie relevă în ultimă instanţă hiper-realizarea metaforei. În mod ostentativ, Arghezi compune o „lume" inedită, bizară, prin conferirea unei noi semnificaţii elementelor lumii vechi. Or, aceasta nu se poate realiza decât prin punerea în relief a unor trăsături şi a unor detalii ignorate. În cazul de faţă, procedând astfel cu majoritatea lexemelor de bază din *Tocila*, se surprinde aspiraţia spre sacralitate a obiectelor celor mai umile.

Trebuie să subliniem valoarea poetică, în ultimă instanţă, a acestei Divinităţi invocate de scriitor. Este vorba de o Divinitate specific argheziană, nu teologică. Se ştie de multă vreme că, începând cu primele sale poezii, Arghezi a stabilit un distinguo „eretic" şi cu totul personal între Dumnezeu-Tatăl (înţeles în termenii Vechiului Testament, figură vindicativă şi terorizantă) şi Iisus, simbol al virtuţiilor „umane" prin excelenţă, ridicate la nivel absolut: bunătatea, sacrificiul, compătimirea cu cel slab[1]. Prezenţa numelui Iisus Hristos în poem

[1] Între alţii, v. Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, şi Sorin Alexandrescu, *Simbol şi simbolizare*, în *Studii de poetică şi stilistică*, EPL, Bucureşti, 1999.

Scanned with OKEN Scanner

constituie o indicaţie suplimentară în acest sens. Avântul spre sacralitate pe care îl simt elementele concrete ale acestei lumi este spre un sacral de tip cristic. Aluzia social netă din ultima frază („şi nu e pâine, şi s-a dus cuţitul în vânt şi în scântei...") este extrem de explicită.

Cel de al doilea text, absent din textul aparent, nu poate fi decât *Biblia*, mai bine zis o parafrază a *Bibliei*, o rezumare şi o comentare personală întreprinsă de Tudor Arghezi, o *Biblie* citită selectiv şi fantezist şi, mai ales, reinterpretată profund. De fapt, multe dintre poemele în proză „para-biblice" din *Ce-ai cu mine, vântule?* sunt componente ale unei mitologii paralele, de îndepărtată sorginte biblică. *Omul de aur, Urmaşii, Bătrânii din insulă* etc., etc. sunt tot atâtea apariţii specific argheziene, rezultate din aceeaşi lectură personală a *Bibliei*.

2. Variaţiunile principiului poetic. Doar rareori supradeterminarea stilistică se află atât de explicită ca în poemul *Tocila* şi ca în cele para-biblice: aici, cuvintele aparţin celor două realităţi puse în contact se izolează aproape spontan, la prima lectură. În alte poeme în proză, poate în cele mai reuşite, supradeterminarea nu se poate stabili cu aceeaşi uşurinţă, iar cele două texte se află intim implicate în hiper-text.

Supradeterminarea stilistică subtilă pare a fi specifică poemelor metaforice ale lui Arghezi; prin această denumire aproape metaforică înţelegem acele poeme care fac din angoasa neantului principala preocupare şi din exploatarea ei literară unica substanţă a textului. Această aspiraţie gravă a reprezentat dintotdeauna *primum movens* al operei argheziene, dar poetul i-a dat de puţine ori formă doctrinară. Aceste poeme grave, un fel de psalmi concentraţi şi reci, sunt şi cele mai elaborate din punct de vedere al supradeterminării. Poeme precum *Ţărână, Mila, Curtea veche, Râpa cu stele, Rugul înalt* etc. ajung variante prozaice ale *Psalmilor*, strigăte existenţiale, gemete de angoasă. Altitudinea la care meditaţia metafizică a ajuns în literatura română interbelică poate fi măsurată prin aceste poeme la unul din punctele cele mai înalte.

Am ales spre exemplificarea acestei noi stări poemul *Curtea veche* şi pentru o raţiune demonstrativă: tema aminteşte de poemul lui D. Anghel *Ceasornicul bunicii*. Aceeaşi temă – revenirea tânărului în casa părăsită a strămoşilor – este tratată profund diferit, deoarece aura de visare simbolistă, vag estetizantă, a dispărut cu desăvârşire: la Arghezi e mai degrabă o coborâre în Infern, un ritual thanatic. Distanţa dintre *Ceasornicul bunicii* şi *Curtea veche* este distanţa dintre simbolul ajuns la apogeu şi expresia tragică a modernismului contemporan, mai apropiat de existenţialism decât de visarea estetizantă:

Scanned with OKEN Scanner

"Casă închisă, grădină închisă, poartă închisă, obloane verzi, închise în pereţii albi, şi dedesubtul lor, oprite ca firul de apă săritoare îngheţat în arşiţa luminii, tulpinile florilor de nalbă. Singur locuitor: un cuib de lăstuni, agăţat, urcior de lut, dedesubtul streaşinii cu şindrilă.

În odăi, pulberea electrică a singurătăţii se urzeşte punct în punct cu praful umbrei, cernut prin lumină, – şi tărâna timpului, dulce la gust şi nesimţită la pipăit, le târăşte netulburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilţurile şi cărţile, ard, fără văpaie şi scrum imobile, în focul rece al topirii de sine. De toate uşile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat cu cărbune, şi prin geamurile lor în odăi, se zăreşte mişcându-se vălul moale al uitării.

Preşul coridorului lung stă înfăşurat într-o cameră, ca după dans. Dar de când s-a dansat la logodna strămoşului tânăr, e o sută de ani. A fost un bal de fluturi şi de zimţi, un vârtej de o noapte. Într-un colţ a mai rămas o coardă ascunsă din ţitera unui greiere, care mai cântă pentru bal, beat de atunci şi încă netrezit.

Patul, cu aşternuturile răsturnate, se târăşte în odaia mare, pe cearşafuri până la uşi, ca un catafalc alb, din care s-a sculat un mort şi a plecat. El poate să bâjbâie prin pădure. Într-o cană de cristal stăruiesc măceşii uscaţi ai unui buchet.

În ce timpuri trăiesc? Am intrat în adâncurile unei mări cu insulele moarte? Totul e vechi din antichităţi. Suspinele fragede şi cuvintele de metal delicat, lungi ca fiorii de ape, au dat suflet casei pustii. Tăcerea le-a ucis.

Un pas ca de patru labe se apropie de uşa mea, din turlă, în care m-am mutat cu întristările mele şi cu o cucuvaie. Un pas de timp şi un pas de foi, pasul unei ramuri, urcă scara. Cu bonetă neagră şi cu inele de mărgăritar, bunică-mea a simţit că am venit de la vânătoare şi, fiindu-i frică de singurătate a intrat să stea cu mine. Ochii ei sunt îngheţaţi pe o priveliştе pe care o vede, ca prin lentile, numai bunica. Mâinile ei mă mângâie, de bucurie că sunt viu.

S-a lăsat în fotoliu. Cineva nevăzut umblă primprejurul ei, şi ea îl urmăreşte întorcând capul. Se uită după el şi îl vede. Şi în preajma bunicii trece o adiere lină, o adiere cu ceaţă, ca vântul care smulge frunzele toamna.

Sună ornic şi deşteaptă greierele şi timpul..."

Perfect coerent din punct de vedere stilistic, textul de mai sus nu mai poate fi examinat după procedeul utilizat în *Tocila*. Bazat pe supradeterminarea stilistică la rândul său, poemul *Curtea veche* împinge mult mai departe sinteza între cele două texte aflate în contact, constituind o ambiguitate perfectă de la un capăt la celălalt. Termenii celor două lumi implicate nu se mai află prezenţi la nivelul frazei, fraza nu se mai lasă descompusă în serii lexicale distincte.

Supradeterminarea de care vorbeam nu mai este perceptibilă la prima lectură; anumite semnale neliniştitoare ne fac, totuşi, să distin-

Scanned with OKEN Scanner

gem fisuri în coerenţa aparentă. Mai întâi, o abundenţă figurativă obişnuită chiar la Arghezi: atrag în mod special atenţia tropi complicaţi din punct de vedere semantic, lucraţi atent în construcţii ce cuprind uneori fraze întregi. Deducem din aceasta că tropii constituie cheia de lectură a textului şi că la nivelul lot trebuic căutat principiul textualităţii în cazul de faţă.

Iată tropii din primele două paragrafe:

– obloane închise în pereţi: personificare;
– firul de apă îngheţat în arşiţa luminii: metaforă oximoronică;
– cuib de lăstuni, urcior de lut: metaforă coalescentă;
– pulbere electrică a singurătăţii: metaforă coalescentă;
– praful umbrei... ţărâna timpului: metafore coalescente;
– ţărâna nesimţită la pipăit: epitet oximoronic;
– praful cernut prin lumină: sinestezie;
– ţărâna le târăşte în neant: personificare;
– zidurile ard fără văpaie: metaforă oximoronică;
– focul rece al topirii: epitet oximoronic;
– sol al tăcerii: simbol metonimic;
– vălul moale al uitării: metaforă coalescentă;

Această proporţie a tropilor faţă de ansamblul textului se menţine în tot poemul. Concentrarea lor excepţională este demonstrată de faptul că, extrase din text, acoperă din punct de vedere cantitativ întregul poem. Singurele paragrafe din care figurile lipsesc sunt paragrafele pe care le-am putea numi „halucinante", comparabile cu tropii dată fiind impertinenţa lor totală faţă de realitate. De asemenea, simpla identificare a tropilor ne duce la concluzia că majoritatea lor covârşitoare aparţine, într-un fel sau altul seriei metaforice; figurile non-metaforice sunt extrem de puţine şi nesemnificative în raport cu celelalte.

Seria metaforică însăşi se prezintă foarte variată – de la pre-metaforele reprezentate prin epitetul metaforic, până la personificări, sinestezii, simboluri, metafore propriu-zise. Din punct de vedere al conţinutului semantic, atracţia lui Arghezi pentru figura oximoronică, pentru asocierea contrastivă capătă aici caracterul unei trăsături dominante din punct de vedere stilistic.

Textul lui Arghezi tinde spre metaforă, înfăţişează adică o lume aberantă din punct de vedere al percepţiei comune. Dacă operăm o nouă reducţie la esenţial şi reţinem numai metafore propriu-zise din întregul text, vom izola următoarele substantive din centrul lor (avem în vedere în egală măsură termenul metaforic şi pe cel metaforizat):

Scanned with OKEN Scanner

obloane închise, firul înghețat, pulberea singurătății, prafiul, țărâna, neant, zidurile, focul topirii, vălul uitării, patul, insule moarte, suspine, cuvinte de metal, tăcerea, pas de timp, pas de foi, ochii înghețați, ornic, timpul.

Cu câteva excepții, substantivele încep să configureze un câmp semantic precis: este vorba de câmpul semantic al morții. Substantivele aflate în centrul metaforelor trimit la ideea dispariției, uneori direct (*pulbere, țărână, neant, tăcere*), alteori prin determinanți care precizează un lexem ambiguu (*firul înghețat, ochii înghețați, insulele moarte*). Chiar și termenii ce par a ieși complet din sfera timpului (*foi, ziduri*), deoarece nodul lor semic nu conține nici un sem temporal, sunt utilizați în contexte în care aluzia temporală devine explicită.

Se configurează astfel izotopia *Timp degradat / Moarte*, ce unifică tropii. Frecvența unor termeni cum ar fi *pulbere, țărână, pulbere, praf* le conferă valoare de simbol. Procesul apare destul de complicat din punct de vedere figurativ, deoarece această simbolizare suplimentară este un fel de figurație de rangul al doilea, simbolul însuși luând naștere pe un câmp metaforic intens. Reîntâlnim procesul specific lui Tudor Arghezi, și anume suprapunerea funcției simbolului „prin influența contextului, asupra celei metaforice". Universul limbajului arghezian este caracterizat tocmai de această funcție specială a simbolului și, pe de altă parte, de frecvența tropilor în raport cu cuvintele neutre. Este elocvent faptul că, atunci când analizează, într-o sinteză celebră situația reculenței figurilor de același tip, S. Marcus alege ca exemplu limbajul poetic arghezian.

Metafora oximoronică devine, prin frecvență, o figură de bază a textului arghezian: prin însăși formularea ei, metafora de acest tip sugerează importanța supratextualității stilistice.

După stabilirea izotopiei de bază, prezentă în toate figurile-cheie, întregul text al *Curții vechi* poate fi reinterpretat. Fraza halucinantă de la mijlocul poemului („Patul... ca un catafalc alb"), care face explicită izotopia dispariției, modifică lectura părții a doua și, prin același proces regresiv tipic, plasează ambiguitatea asupra primei parți. Ceea ce se relatează în a doua jumătate a poemului prelungește perfect halucinația: mortul poate să bâjbâie prin pădure, eroul își întâlnește bunica moartă, care „mă mângâie de bucurei că sunt viu" etc. Naratorul din prima parte a poemului își asumă brusc textul într-o

---

[1] Sorin Alexandrescu, *Analize literare și stilistice*, ed. cit., p. 107.
[2] Solomon Marcus, *Poetica metamatică*, E.A.R.S.R., București, 1970, p. 171-173.

Scanned with OKEN Scanner

tentativă de a interpreta *ad litteram* figura de stil de la care, aparent, porneşte totul (... *ca un catafalc alb*).

În această perspectivă, există o altă lectură posibilă a poemului. Ambiguitatea argheziană s-a consumat în descrierea unui cavou, a unei construcţii mortuare, iar cadrul natural poate fi în realitate un cimitir. Fiecare frază începând cu prima („Casă închisă, grădină închisă") şi sfârşind cu pasajul halucinatoriu, este perfect lizibilă în două sensuri: ca descriere a unei case părăsite (sens literal), ca descriere a unui cavou (sens sugerat de izotopie). În cazul poemului de mai sus, supradeterminarea stilistică duce la construirea unui nou text.

Identificarea precisă a izotopiei se realizează începând cu a doua jumătate a poemului, prin comparaţia citată mai sus. Întreaga suită figurativă din partea a doua a poemului nu înseamnă altceva decât „luarea în serios" a unui termen al comparaţiei, încălcarea codului figurativ normal, ce presupune o convenţă între lector şi autor asupra semnificaţiei artificiale a figurilor de stil. Pentru imagistul Arghezi, însă, lumea artificială a propriilor sale metafore este mai puternică decât eventualul referent real. Plasarea în poziţie mediană a figurii ce declanşează mecanismul suitei conferă un pas de ambiguitate textului, deoarece cheia lecturii nu este oferită de la început.

Care este lectura corectă? La capătul celor spuse până acum, ea nu poate fi decât o lectură bivalentă, care să realizeze conştient existenţa celor două texte invizibile separat în cadrul hiper-textului. Momentul decodării se poate identifica cu supunerea adecvată a celor două texte în conştiinţa cititorului, iar decodarea exactă nu va putea fi decât o lectură *multiplă*.

Supradeterminarea stilistică argheziană nu este întotdeauna la fel de dificilă, ca în poemele metafizice; *Curtea veche* face parte dintr-o suită de poeme înrudite, din macro-contextul obligatoriu al întregului volum. Alte poeme de aceeaşi factură, dar mai explicite din punct de vedere semantic, pot orienta decodarea exactă (poemele *Ţărână* sau *Râpa cu stele*, prin detalierea unor simboluri frapante existente şi în poemul nostru, luminează semnificaţia simbolurilor din *Curtea veche* şi, în cele din urmă, întregul text). Dar nu e puţin adevărat că majoritatea poemelor în proză argheziene susţin fiecare o simbolistică proprie şi hiper-textul poemului configurează suficient de clar lumea stilistică autonomă din care se pot extrage toate semnificaţiile.

Ideea de bază a poemului analizat – timpul în degradare – însemnează o constantă a gândirii argheziene din micile poeme în proză. Autorul are viziunea terifiantă a Europei transformate într-un pustiu otrăvit în urma unui viitor război – la 1937 – nu poate fi definit decât

Scanned with OKEN Scanner

ca o încetare a timpului, o operă de Apocalips sordid şi fără nici un fel de măreţie:

"Unde se răsfăţa şesul semănat pentru spice, s-au deschis găuri fierbinţi, de vitriol; unde cădea lină beteala izvoarelor şi se ridica fumul apelor virginale către piscuri, ai semănat scrum uscat. Brazii au îngălbenit într-o noapte, de par steagurile strânse şi înfrânte ale unor oştiri îngenuncheate şi moarte-n genunchi. Noroiul e aeru, lacurile s-au otrăvit de la ceruri, şi morunii şi somnii plutesc umflaţi, laolaltă cu oamenii, cu şerpii şi cu câinii, pe aşternutul îngroşat cu plumb lichid... De la Dunăre la Peloponez am întâlnit o movilă de timpuri sparte şi de veacuri făcute praf." *(Plânset)*

Timpul corupt sau timpul în degradare devine o constantă apriorică a percepţiei argheziene şi ea generează uneori poeme în proză destinse, aproape ludice, din care ideea escatologică lipseşte complet. Este latura-divertisment a prozelor argheziene, suficient de importantă cantitativ chiar şi într-un volum de tonalitate gravă ca cel analizat. *Paravanul de azur* este un exemplu:

"Se găteşte de o sută de mii de veacuri frumoasa, şi încă nu şi-a pieptănat pletele până-n vârf. Lighenele ei cu apă au fost scoase din Eufrat şi împrospătate din Iordan. Până şi-a ispăvit unghia degetului mic de la un picior, murise Eghipetul, şi frumoasa nici până azi nu se ştie că s-a născut Cartagina şi a murit. Şi-a lăsat dulăul între piramide până-şi va unge sânii cu uleiuri parfumate, şi dulăul a înlemnit de aşteptare, cu ochii către stăpâna frumoasă, care şi-a tras împrejur perdeaua albastră, ciupită de molia de argint.

Ei vremea îi este şi azi de prisos, ca unei cadâne cu tezaure mari darurile de aur şi mărgăritarele unui prinţ arab. Visteriile timpului, din care nu poate cheltui nici ore, nici zile, neavând ce cumpăra mai bun, îi aparţin întregi: cum ar interesa-o vremea şi viaţa noastră? Călăreţii curtenitori care au voit să-i sărute călcâiul de sub paravan, au răbdat să-şi isprăvească toaleta şi au îmbătrânit şi au uitat-o. Uite, harfele noastre au aşteptat-o, şi s-au înnoit de mii de ori cântecele zadarnic şi corzile rupte sub unghiile tocite pe imnuri.

Frumoasa e bogată şi stearpă. Sânul ei nu ştie să dea lapte, pântecul ei nu ştie încolţi – şi vorbele dragostei îi sunt reci. De un sânge cu luna, de o fire cu lespedea sticloasă, ea s-a întârziat la unghia degetului mic, care, când îl isprăveşte, i se pare urât, şi ia lustruitul de la început. I-am zărit totuşi surâsul şi de-atunci toate femeile par slute, şi căldura lor pare mânjitoare. Cine mai poate să uite?

De o sută de mii de ani, de când ni s-a părut că am ghicit-o prin văzduh, inima ne-a rămas pe veci săgetată. Nu! spada dreaptă ne-a străpuns-o şi a rămas acolo, potrivită cu făgaşul spintecăturii, ca în teaca ei adevărată.

Scanned with OKEN Scanner

S-a răscolit răsunetul adânc al pendulei: e ceasul 1931 fără câteva minute. N-ai mai isprăvit?"

Ideea temporară capătă aici o rezolvare oarecum neaşteptată, spre deosebire de *Curtea veche*, supradeterminarea stilistică pare destul de evidentă, sugerată prin paralelism sintetic aproape în fiecare frază: detaliile frivole de toaletă feminină, părţile corpului feminin detaliate complacent sunt opuse prin antifraza unor termeni din sfera semantică a timpului, ce evocă eternitatea sau perenitatea. În primul paragraf *pletele pieptănate* se opun la *o sută de mii de veacuri; ligheanele ei cu apă – la Eufrat şi Iordan*, ca simboluri ale unor civilizaţii dispărute; *unghia degetului mic de la picior – la Eghipetul; sânii* – se opun *piramidelor* etc. În aceste cupluri elementele aparent perene au dispărut şi au dăinuit în schimb cele legate de fragilul corp omenesc.

Sistemul de menţinere în paragrafele următoare, ducând la o concluzie previzibilă: fără a preciza vreodată, poetul descrie o operă de artă, poate o statuie antică reprezentând un corp feminin, utilizată aici ca simbol al Artei. Ceea ce salvează acest poem – scris pe o temă tradiţională a simbolismului estetizant – de banalitate este tocmai faptul că numirea operei de artă nu se face niciodată şi că paralelismul implicit nu va fi niciodată explicitat.

Sunt interesante pentru noi anumite detalii privind perceperea timpului arghezian. De această dată, izotopia se lasă uşor sesizată în ideea temporală; avem însă a face cu un timp cu trăsături aparte. Sintagmele temporale, aflate aproape în fiecare frază, sunt următoarele:

de o sută de mii de veacuri; Eufrat, Iordan, murise Eghipetul; s-a născut Cartagina şi a murit; piramide; dulăul împietrit de aşteptare (Sfinxul); vremea de prisos; visteriile timpurilor; nu poate cheltui nici ore, nici zile, vremea şi viaţa noastră; au răbdat... au îmbătrânit... au uitat ; harfele au aşteptat; corzile rupte; unghiile tocite; s-a întârziat; îl isprăveşte; de o sută de mii de ani; inima pe vecie săgetată; spada a rămas; sunetul adânc al pendulei; 1931 fără câteva minute.

Toate sintagmele referitoare la timp au trăsătura comună a decăderii, a momentului tardiv; timpul este decrepit, îmbătrânit, chiar dacă fără aura tragică din *Curtea veche*. Partea perenă aparţine, de data aceasta, operei de artă, pentru că toate sintagmele referitoare la „frumoasă" ilustrează eleganţa şi vitalitatea triumfătoare (*se găteşte; şi-a pieptănat pletele; şi-a isprăvit unghia degetului mic; îşi va unge sânii cu uleiuri*). Interesant este faptul că, prin opoziţie, imaginea trecerii

Scanned with OKEN Scanner

timpului nu are nimic poetic sau triumfător. Pentru Arghezi, obsedat al neantului pe care încearcă să-l conjure, vechea poetică a evocării timpului trecut a rămas un fetiş romantic depăşit. Ca şi în *Curtea veche*, dar într-o altă tonalitate, autorul se cantonează într-un veşnic prezent tragic, fără putinţă de depăşit. Poemul începe cu hiperbola *de o sută de mii de veacuri* şi se termină cu Revelionul burghez *1931 fără câteva minute*. Precizarea datei, în final, are aerul unei deriziuni aproape feroce. Dacă operei de artă, îi aparţine eternitatea, umanitatea se va mulţumi cu fragmente de timp meschine în raport cu timpul abstract. După cum observă unul dintre cei mai recenţi exegeţi ai săi, Arghezi urăşte confesiunea şi poetizarea trecutului, deoarece se află într-un prezent tragic, echivalent cu dispariţia[1].

În aceste condiţii, singura posibilitate de abolire a timpului o constituie integrarea definitivă şi conştientă într-un timp primordial: la nivelul poemului în proză, Arghezi face această tentativă în ciclul *Printre psalmi*. Psalmii din *Cuvinte potrivite* sunt traduşi în proză poetică, într-o perspectivă proprie poemelor metafizice de care neam ocupat. Senzaţia poetului este că a ajuns la capătul timpului:

"S-au împuţinat zilele şi s-au făcut mărunte, ca iarba. Întunericul le împlineşte cu goluri. Ne temem de zi şi de oră, după ce nu ne-am temut de veac.

E adevărat că şi noi vom pieri. Nici noi nu suntem decât osemintele de gânduri însemnate pe o tablă neagră, cu tibişir, şi scrisul nostru se va şterge de la sine, înecat în negreaţă. De ce l-am mai început? De ce am trăit ca şi cum suntem veşnici? De ce ne-am mândrit cu izbânzi şi puteri? Uite mândria noastră în apele oglinzii, şi iată puterea noastră în ridicarea săcurii culcată lângă vatră. Braţul ne minte, ochiul ne înşeală, călcâiul se sfiieşte, cugetul şerpuie. Tinereţea noastră caută înţelepciune, şi înţelepciunea noastră vrea tinereţe, – viteji odinioară, şi speriaţi acum.

Vine talazul..."[2]

Izotopia generală, uşor de văzut, se transformă în angoasă temporală ce domină complet textul; toate cuvintele-cheie sunt unităţi ale sfârşitului timpului. Dar mai important decât acest mesaj este cel al textului secundar; prin el, Arghezi pune problema esenţială a artei, a creaţiunii umane în general, în raport cu neantul („nu suntem decât osemintele de gânduri însemnate pe o tablă neagră, cu tibişir"). Subtextul este evident aici *Biblia*, pentru că numai în *Biblie* existenţa (globală) este echivalentă cu cuvântul (creator). Sintagme împrumu-

[1] Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*. Editura Eminescu, Bucureşti, 1979, p. 15 ş.u.
[2] *Scrieri*, vol. VI, EPL, Bucureşti, 1964, p. 191.

Scanned with OKEN Scanner

tate psalmilor autentici nu mai lasă nici un dubiu privind identitatea subtextului: S-*au împuţinat zilele; ne-am mândrit cu izbânzi şi puteri; Vine talazul*. La finele ciclului său de poeme în proză, Arghezi se reîntoarce în punctul plecării, adică în punctul unui zero temporal. În poemul *Hârtia*, un fel de artă poetică pentru întreg volumul *Ce-ai cu mine, vântule?*, Arghezi anunţase nu numai sensul cărţii, ci şi subtextul la care trebuie raportat ciclul de poeme:

"La început era Cuvântul, şi Cuvântul a rămas de atunci mereu la început. Nu simţi tu, într-adevăr, cărturarule, că sunt noi în fiecare zi cuvintele tale şi că de câte ori iei pana, ca să le dai în vileag, e o caznă ca la facerea lumii?"[1]

Idealul abolirii timpului ar putea fi realizat numai prin actul creator, adică printr-o participare conştientă la mitul cu care autorul s-a identificat. Aparent desconsiderată de atâtea ori, creaţia (literară) se dovedeşte, totuşi, unica salvare posibilă. În legătură cu poemul în proză, atingem, incidental, dilema însăşi a creaţiei argheziene; cartea sa de poeme în proză ar dori să fie o existenţă esenţială, ar dori să atingă regimul ontologic, nu pe cel al stilizării temporare. (Pentru că este adevărat că T. Arghezi echivalează mereu creaţia cu „un proces existenţial"). Dar acest fapt se dovedeşte imposibil. Arghezi continuă să fie *artifex*, ce se mişcă în lumea mitului transformat în literatură, deoarece el însuşi – poet baroc şi imagist perfect – se plasează în spaţiul literaturii. Evident aspiraţia poemelor în proză de care ne-am ocupat este către statutul unei cărţi ca *Le Gant de crin* de Reverdy. Prin toate detaliile prozodice, însă, Arghezi se revendică din exerciţiu.

"...le mythe est assumé par l'homme en tant qu'être total, il ne s'adresse pas seulement à son intelligence ou à son imagination. Lorsqu'il n'est plus assumé comme une revélation des mystères, le mythe se dégrade, il s'obscurcit, devient conte ou légende."[2] Această definire a literaturii mitului stabileşte semnificaţia exactă a culegerii argheziene de poeme în proză: nefiind o culegere de adevăruri filozofice exprimate poetic, *Ce-ai cu mine, vântule?*, prin lectura personală a *Bibliei* şi prin plasarea în zona contingentului stilizat, mărturiseşte faza literară a adevărului.

Aspiraţia filozofică domină textul. Plasarea *Bibliei* în subtext, de-a lungul întregii cărţi, echivalează cu o recunoaştere a deşertăciunii lumii concrete. Imaginaţia mitică îl face pe Arghezi, prin întâlnirea timpului primordial, contemporanul creaţiunii. Faza ultimă a acestei

[1] *Ibidem*, p. 16.
[2] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1972, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

căutări temporale – şi nu numai temporale – a lui Arghezi se sfârşeşte în punctul din care a început; voiajul iniţiatic l-a readus la locul plecării. Acest fapt confirmă unitatea şi caracterul rond al lumii poemului în proză arghezian.

Supradeterminarea stilistică, conceptul de care ne-am servit pentru a defini formula poemului în proză al lui Arghezi, reprezintă nucleul inovaţiei, cu implicaţii adânci în toate straturile poemului. El acoperă o realitate stilistică relativ variată, dar formula poemului în proză de care ne-am ocupat este reductibilă la supradeterminare. Indiferent de formele intermediare pe care le poate îmbrăca această tehnică, important rămâne un singur fapt: poemul în proză al lui Arghezi poate fi descifrat numai după ce, prin operaţii succesive, se stabilesc izotopia esenţială şi subtextul. După determinarea textelor şi a hipertextului, lectura poemului se cere refăcută în spirit nou.

Sugestia unei asemenea lecturi contrastive se găseşte în zeci de detalii ale formulei stilistice a poemului în proză arghezian. Cum ar putea fi explicată preferinţa marcată pentru construcţia oximoronică sau, pur şi simplu, pentru asocierile contrastive, începând cu cele mai simple? Statistic, figurile bazate pe contrast ocupă un loc suspect, un rang anormal de mic faţă de media limbajului poetic al epocii, îndepărtat decis de orice amintea romantismul. La Arghezi nu este vorba de schemele romantice: este doar traducerea unei tendinţe profunde, şi anume aceea de a obţine efectul literar prin suprapunere a două serii semantice distincte. Această idee contrastivă – principiul creativ de bază – s-a repercutat la toate nivelurile limbajului. Poemul în proză supratextual scris de Arghezi atestă perfect vârsta poemului în proză românesc la sfârşitul perioadei interbelice: materia vie, de natură simbolistă, dă semne evidente de epuizare.

Spre finele perioadei interbelice, atacarea acestui filon secat are loc tot mai rar. Însuşi Arghezi, cel mai mare scriitor al epocii, obţine efectele literare construind poemul în proză pentru o lectură prin contrast. Lumea poemului în proză simte nevoia de a privi înapoi: chiar la un spirit prin excelenţă autosuficient, ca cel al lui Tudor Arghezi, creator al unei lumi independente, apare imperioasă nevoia referinţei, întoarcerea spre un text preexistent: acest fapt atestă mai clar decât orice condiţiile în care supravieţuia specia însăşi. Evitând epigonismul post-simbolistic sau experimentul avangardist, poemul în proză al lui Arghezi îşi asumă o funcţie ambiguă, ajunge *stilizare*, chiar dacă stilizare superioară. Acest fapt explică, poate, aerul de artificialitate ce grevează uneori proza scurtă arghezianăă în raport cu poezia. Conştiinţa literară comună, şi nu numai ea, va simţi întotdeauna în stilizare un produs secundar.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL XIII

SUPRAVIEȚUIRI CONTEMPORANE

Poemul românesc în proză – intrat într-o fază de pitoresc intrinsec, o dată cu deceniul al patrulea, adică o dată cu stingerea completă a post-simbolismului – își supraviețuiește cu oarecare aplomb și după ultimul război mondial. Dar perspectiva s-a modificat profund, de o manieră vizibilă: proza „poetică" de orice fel începe nu numai să dateze violent, dar să-și poarte conștient și fără complexe datarea. Deceniul al patrulea, prin descărcarea vizibilă a unui model (poemul în proză „clasic"), nu făcea decât să ateste melancolia dispariției unui tip de literatură și a apariției unui modernism incert și terifiant. Însă după ultimul război, angoase de alt tip, cu mult mai grave, șterg angoasa inactualității; forma prozei poetice începe să fie asumată conștient, cu toate consecințele în planul gustului comun. După război, aproape oricare apariție de proză poetică va fi subliniată – în registrul inactualității – de însuși autorul ei, care va pune mereu cuvântul poetic între ghilimele. *Proza poetică* tradițională devine proză „poetică".

De aici, o interesantă divizare spontană, imposibil de imaginat în epoca interbelică: din multiplicarea formelor prozastice care ne interesează, sunt reținute doar romanul liric și poemul în proză. Celelalte variante de proză poetică, ajunse la oarecare înflorire în epoca interbelică, suferă un proces de integrare în speciile de mai sus, de predilecție în cea romantică. Se poate acum cu greu imagina o carte de genul *Paradisului suspinelor* al lui Ion Vinea sau de formula *Trântorului* de Emil Botta; adică maniera unor proze poetice ce-și ajung lor înseși, aflate la antipozii romanului, prin detașare voluntară și parodiere a regulilor epice. Dealtfel, epoca se orientează, până către anii 1965, spre epic ostentativ: în cadrul absconselor reguli ce dirijază literatura momentului, se pare că una, nescrisă, consideră anti-epicul drept o categorie prohibită. În primii ani după război, până prin 1950, în afară de opera lui Tudor Arghezi și cea a lui Geo Bogza, proza poetică va fi slujită doar de câțiva suprarealiști tardivi (Gellu Naum) sau de câte un prozator liric silit să se refugieze în literatura pentru copii. După 1950, chiar și aceste câteva insule de proză poetică sunt înghițite de pseudo-epic; urmează aproape două decenii de epic ostentativ, în care orice inflexiune lirică va fi sever cenzurată.

Scanned with OKEN Scanner

Că a fost vorba de o soluție impusă ne putem da seama imediat ce zgâriem crusta uniformă. Proza de factură lirică sau poetică n-a făcut altceva, după ultimul război, decât să accentueze și să maturizeze tendințele schițate în perioada interbelică. Exact ca după primul război, dar cu un exclusivism sporit, se generalizează fenomenul liricizării și al poetizării interne propriu unei largi categorii a prozei. Singurul fapt notabil este acela că „poezia prozei" nu se va înfățișa niciodată manifest, ci implicată, asigurată de un minim pretext faptic, fără de care ar fi putut ușor fi taxată drept „decadentă" sau „descriptivistă".

În afară de Tudor Arghezi, stilizator al unei formule deja epuizate, cei care au încercat o nouă manieră în proza poetică a momentului au fost Zaharia Stancu și Geo Bogza. Pentru a impune lirismul, de orice factură ar fi el, într-o epocă prin instinct anti-lirică, este necesar un talent special și decis, sigur de sine, nesupus influențelor directe. A fost cazul celor două personalități. În ce măsură poetica, oarecum difuză, a unor texte ample a ilustrat după aceea poemul în proză, iată o problemă de prozodie care sintetizează însăși esența istoriei prozei poetice din ultimele decenii.

Zaharia Stancu și Geo Bogza personifică, de o manieră explicită, destinul prozei care ne interesează și metamorfozele ei tipice. La început, ambii autori procedează după o tehnică familiară epocii interbelice, excelând în crearea de poeme izolate în cadrul unei narațiuni. Într-o structură predominant lirică, adică într-un text ce ține prea puțin seama de logica comună a narațiunii realiste, vagul fir epic se întrerupe net pentru a lăsa loc unui poem izolabil. Tranziția dintre cele două forme de discurs nu se face în mod lin – anumite fraze de readaptare măsoară trecerea – dar nimeni nu poate interpreta granițele poemului integrat în sfera discursului de pretext epic. La ambii autori menționați, poemele au existență manifestă. Exemplul cel mai clar rămâne romanul *Desculț* de Zaharia Stancu. Episoadele pe care le-am putea intitula *Iarba. Noaptea. Primăvara* etc. se impun atenției ca o structură distinctă, ca o pauză sau ca un fragment static în diegesis. Analiza acestor fragmente după rigorile formale ale unui poem în proză propriu-zis nu le-ar altera în nici un fel esența.

În cazul lui Geo Bogza, lucrurile stau la fel în ceea ce privește ampla compunere *Cartea Oltului* (1945). Raportul dintre static și diegetic se răstoarnă, dar structura alternativă a textului o reface pe cea din Zaharia Stancu. Digeza este aici firavă, aproape convențională; geologia și geografia, verificabile, ale Oltului; există și o diegeză ascunsă, simbolică – istoria vârstelor reale și mitice ale pământului. Brodate pe acest pretext, întrerupt infinit mai des decât o fac poemele in-

Scanned with OKEN Scanner

ter-românești ale lui Zaharia Stancu, se află nenumăratele poeme ample, veritabile hiper-poeme prin dimensiuni, structuri lirice independente, așa cum scriau simboliștii de la finele secolului trecut. Ar fi imposibil de realizat o listă a acestor compuner izolate, de valoare inegală, dar comparabile prin ton, prin aluzia geologică, prin fraza descriptivă cadențată cu absolut aceleași procedee, indiferent de tema abordată.

De altfel, multe reportaje (de valoare uneori pur conjuncturală) scrise de Geo Bogza în acei ani vor avea exact aceeași formulă stilistică: poemul și pretextul său. Fie că este vorba de impresii de călătorie (*Meridiane sovietice*) sau de impresii locale, „poemul" trucat constituie întotdeauna centrul de greutate al paginii, poanta finală slujită de pretext (ce-i drept, niciodată la dimensiunile și ineditul literar al *Cărții Oltului*).

Ieșirea din romanul împănat cu fragmente poematice și regăsirea Poemului simbolizează, sub forma unei scheme simple, istoria recentă a prozei poetice. Cele două cazuri paradigmă la care ne-am oprit – Zaharia Stancu și Geo Bogza – exemplifică aserțiunea noastră în două maniere complementare, ambele elocvente. După experiența lui *Desculț*, Zaharia Stancu s-a aruncat într-o aventură epică de mari proporții, adevărată epopee liricoidă de subliteratură, din care, la un moment dat, era amenințat să nu mai poată ieși. *Desculț* în noua variantă și, mai ales, *Rădăcinile sunt amare* antrenează pe autor pe panta unui epic facil, agrementat (din păcate la nivel jos) de episoade lirice. Abia spre finele activității, Zaharia Stancu atinge din nou, dar pe o altă parte, romanul poematic; *Șatra* și *Ce mult te-am iubit* reprezintă întoarcerea la lirismul declarat și la structura poetică pe care o sugerase *Desculț*. Formula romanului lui Mateiu Caragiale sau a lui Dinu Nicodin se reactualizează neașteptat, de o manieră – probabil – involuntară. Foarte important în ultimele romane ale lui Zaharia Stancu rămâne faptul că autorul reface un tip de narațiune căruia i-am putea spune Quest-Narration, o formă de inițiere ezoterică și de căutare a unor ultime adevăruri, totul cuprins în limitele unui fragment epic convențional.

În cele două romane ultimele, realmente reușite, drumul, de exemplu, fără limite precise și fără întoarcere al țiganilor – comparabil cu cel din *Țiganiada*, la rândul său simbolic, dar de data aceasta exclusiv tragic – este o Quest, o căutare a morții și o încercare de înțelegere a ei. Fragment de umanitate precis delimitat în căutarea destinului, *Șatra* reală și simbolică își menține până la sfârșit funcția bivalentă[1].

[1] V. și interpretarea lui Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, ed. A II-a, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 394-396.

Scanned with OKEN Scanner

În planul unei colectivităţii româneşti tradiţionale, acelaşi lucru se poate afirma şi despre romanul *Ce mult te-am iubit*; cu precizarea că acest volum ar putea reprezenta şi punctul ultim al unei Quest realizate de autorul însuşi, ce-şi recunoaşte abia acum rezultatul dezamăgitor al căutărilor de o viaţă întreagă.

Ce-i drept, orientarea lui Zaharia Stancu spre romanul poematic de factură interbelică se observase de mai mult timp: naraţiuni perfect independente, cum ar fi *Constandina* sau *Uruma*, indiferent de contextul românesc în care se aflau integrate, sunt cel mai bun argument. Nu întâmplător, aceste poeme trucate reprezentau, în bizarele alcătuiri narative unde nimeriseră, singurele puncte de rezistenţă literară.

Din punctul de vedere care ne interesează, cele două ultime romane sunt notabile prin consecinţele viziunii lui Zaharia Stancu în domeniul prozadic: naraţiunile încep şi se termină la fel; frazele cu cadenţa poematică marcată pe tot parcursul naraţiunii; evoluţia, în spirală, a textului se plasează decis în jurul unui singur ax; nu se mai pot izola poeme independente aflate în contradicţie cu restul textului. În fine, exact ca la Mateiu Caragiale, va exista obsesia principiului simultaneităţii.

Continuând la un nivel mai modest inovaţia *Crailor* sau a *Cimitirului Buna-Vestire*, romanelor poematice ale lui Zaharia Stancu li se pot aplica perfect criteriile de analiză şi stilistica poemului în proză.

Cu Geo Bogza, lucrurile se petrec ceva mai simplu; după ce a speculat, în reportaje, ambiguitatea literară a poemului inclus sau a poemului trucat prin pretexte extraliterare, autorul optează de la un moment dat pentru poemul în proză propriu-zis. În consecinţă cam de la mijlocul deceniului al şaptelea, Geo Bogza va scrie poeme în proză după toate regulile speciei; opera sa antologică de prozator liric concentrat începe să fie scrisă după 1965. Destinul celor doi prozatori lirici mai importanţi din epoca imediat postbelică suportă un paralelism doar la nivel extrem de general.

O singură proză lirică realmente novatoare face excepţie de la schema de mai sus, schemă căreia i se pot ataşa toate încercările lirice ale ultimelor decenii: este vorba de *Echinoxul nebunilor* de A. E. Baconsky (1967), continuare la nivel modern a celor mai bune tradiţii interbelice. Şi nu numai: s-ar spune că autorul a căutat să stilizeze în limbaj evoluat ceea ce proza poetică românească a avut mai bun. Aluzia la Sadoveanu este explicită în bucata *Aureola neagră*, dar şi alte aluzii, implicite, se lasă identificate la o lectură declarat diacronică; magistrala nuvelă *Farul* înseamnă o replică tragică şi nordică la romanul macedonskian *Le calvaire de feu*; între stilul aventurii lui Thalassa, pe Insula Lewki, şi cel al aventurii eroului din *Farul*, pe mar-

Scanned with OKEN Scanner

ginea mării septentrionale, se poate măsura evoluţia prozei poetice româneşti de la finele secolului trecut până în epoca contemporană.

Nuvelele sau schiţele din *Echinoxul nebunilor* sunt tot atâtea poeme ample redactate în maniera Vinea-Emil Botta, asupra aceluiaşi fragment de realitate imaginară şi abstractă; oraşul port de la marea din nord, stăpânit de blesteme, brumă şi angoase. *Farul. Cimitirul piraţilor* etc. notează o mare atemporală şi aspaţială, după cum *Înceţoşatul Orfeu* descrie un oraş în afara istoriei. Mitologia şi simbolistica îşi dau mâna pentru a realiza un festin lingvistic ce constituie aproape unica raţiune a textului; la acest nivel, A. E. Baconsky aparţine, evident, epocii contemporane. Fiecare senzaţie transpusă în text, ca la un Macedonski modern, va fi comentată de un intelectual, trecută prin filtrul reflecţiei cerebrale:

"Povestirea bătrânului evreu era plină de corăbii vechi, de turme şi cirezi bogate hălăduind prin câmpuri sălbatice şi mlăştinoase. Vremurile pe care le povestea erau îndepărtate; lumea lui îmi era străină şi doar din când în când recunoaştem printre cuvinte crâmpeie din scurgerea unei existenţe ce bănuiam că va fi fost odată sau mai curând ar fi putut să fie a mea"(p.181-182);

„De pretutindenea se răscula nisipul cu termitele lui nevăzute, devorând crucile, ştergând semnele de hotar ale morţii. Miroase a tămâie neagră şi a basilic. A piatră încinsă, a cuiburi goale printre frunze căzute în straturi sub lăcomia vegetaţiei carnivore, care hălăduia nestingherită. Hipnotizat ca prada şarpelui, stătui lângă zid în bătaia tuturor duhurilor" (p. 214) etc.

Poemele lui A. E. Baconsky cuprinse în cartea de mai sus merită, din perspectivă prozodică, această calificare, chiar dacă este vorba de poeme de factură interbelică; pretextul epic are oarecare importanţă, dar nu acoperă finalitatea ultimă a operei. Însăşi apariţia acestei cărţi notează noua frază a prozei noastre de după război: inutil să precizăm că data, 1967, este şi ea simbolică şi conjunctural irepetabilă[1].

Linia romanului poematic poate fi urmărită şi în ultimul deceniu, iar un roman cum ar fi *Princepele* de Eugen Barbu reprezintă un exemplu elocvent în acest sens. A schiţa aventura romanului poematic este însă o întreprindere distinctă. În cele ce urmează, am selectat câteva dintre operele care întruchipează poemul în proză în varianta sa canonică. În lumina celor spuse până acum, se înţelege uşor de ce exemplele alese sunt furnizate de literatura ultimilor ani; doar la aproximativ un deceniu şi jumătate poemul în proză şi-a re-

[1] Poemele propriu-zise din *Corabia lui Sebastian* reduc bogăţia fastuoasă a prozei poetice la formulări concentrate.

Scanned with OKEN Scanner

câştigat „onorabilitatea" statutului. Întâmplător, volumele antologice din punct de vedere valoric aparţin, de asemenea, ultimilor ani.

1. *Poemul – definiţie.* De îndepărtată sursă interbelică (v. cele spuse despre poemul suprarealist, cf. *supra*, cap. XI), poemul-definiţie, aforistic şi concentrat, încearcă redefinirea poetică a lumii din jur. Este o specie greu de acceptat în literatura poematică tradiţională, dar ea caracterizează o bună parte a producţiei secolului nostru; atunci când aceste definiţii nu sunt simple exerciţii de stil, ci propun o lume coerentă, o variantă inedită a existenţei, avem a face cu un poem-definiţie veritabil. În anii noştri, puţini poeţi în proză l-au atins, datorită unei explicabile (istoric) reticenţe în reformulare. Unul dintre aceşti poeţi în proză a fost Geo Bogza; volumul său *Paznic de far* (1974) reprezintă trecerea de la proza poetică de prin anii '50 la poemul în proză propriu-zis.

Simpla cronologie a poemelor din acest volum învederează pasajul; poemul ce deschide, în noiembrie 1966, seria – *Avioane şi căprioare* – atestă încă poetica dispersă din *Cartea Oltului*. Dar, în anul 1968, poemul în proză al lui Geo Bogza s-a consolidat deja în noua formă, cu prea puţine sechele ale fazelor anterioare.

Totuşi chiar în cele mai novatoare dintre poeme, moştenirea unei poetici discursive ia forma cea mai tipică şi cea mai apropiată de tradiţia epocii simboliste: aluzia la versul propriu-zis. Puţine poeme din secolul nostru conţin o atât de explicită referinţă la forma poetică pură, puţine îşi extrag într-o asemenea măsură substanţa din poezie, mergând declarat în prelungirea versului.

Versul eminescian este întotdeauna un vers de elecţie:

„Sara pe deal buciumul sună cu jale... atâta doar spun aceste simple cuvinte..." (*Sara pe deal*, p. 237),

iar poemul ce urmează acestei fraze nu numai că reface atmosfera şi cadenţa poeziei *Sara pe deal* de Eminescu, dar conferă versului funcţie dublă; punct de plecare (semantic) şi laitmotiv (prozodic). Toate cele trei „versete" ale poemului lui Geo Bogza îşi vor marca debutul prin cuvintele „Sara pe deal buciumul sună cu jale".

Acelaşi lucru se întâmplă şi cu alte poezii eminesciene, din care se alege consecvent primul vers, ca un soi de trapă stilistică naivă, aşa cum făcuseră unii dintre simbolişti. Prozatorul liric speculează memoria colectivă în care s-au fixat versurile lui Eminescu, dar le utilizează – cu o detaşare în sens etimologic parodică – pentru a des-

Scanned with OKEN Scanner

făşura o nouă melodie, ce nu se poate lipsi de melodia eminesciană deja celebră. Efectul de reflex susţine poemul în proză, într-un exemplu ca cel de mai sus.

Exemple de aceeaşi factură sunt poemele *Alunece luna...* (p. 186), *Mai suna-vei, dulce corn?*, *Trecut-au anii...* (p. 207), *Părea că printre nouri...* (p. 285) etc. Inutil să precizăm că faţă de alţi autori de poeme în proză din secolul nostru, Geo Bogza dă o considerabilă extindere tehnicii înseşi a laitmotivului, în zeci de alte poeme care nu mai au pretext poetic. Să observăm că, inspirat se acelaşi procedeu al reflexului într-un text cunoscut, poemul lui Bogza se poate constitui sau prin consonanţă semantică cu laitmotivul, în zeci de alte poeme care nu mai au pretext poetic. Să observăm că, inspirat de acelaşi procedeu al reflexului într-un text cunoscut, poemul lui Bogza se poate constitui sau prin consonanţă semantică cu laitmotivul, sau prin opoziţie perfectă (v. *Cumpăna*, p. 226).

Mersul autorului nostru spre poem se măsoară foarte uşor prin detaliul concret al laitmotivului, dar acest detaliu se transformă în simptom al vârstei stilistice interioare. Prin câştigarea unei poematizări vizibile, ca aceea oferită de tehnica laitmotivului, poemul de care ne ocupăm îşi câştigă dimensiunea interioară, se defineşte prin opoziţie cu lumea înconjurătoare „ne-poematică". Din detaliu de compoziţie, laitmotivul se transformă într-un element definitoriu. Versul sau laitmotivul traductibil din punct de vedere prozodic în vers impun nu numai atmosfera, ci şi ritmul frazelor.

Principiul stilistic generativ al poemelor lui Bogza îl vom identifica tot într-un fapt care diferenţiază proza poetică de poemul în proză: în acţiunea de *găsire a simbolului* şi o aproximare treptată a acestei variante figurative semantice. În *Cartea Oltului* sau chiar în efuziunile la comandă ale deceniului al şaselea, climax-ul unei demonstraţii era atins o dată cu etapa izolării simbolului. Atunci când autorului i se părea că a identificat un simbol, că i-a pătruns înţelesul după o şovăire între semnificaţii, doar atunci se putea spune că pagina lui Geo Bogza a dobândit un sens. Proza sa lirică cea mai reuşită este o căutare de simboluri cât mai neaşteptate, uneori incongruente faţă de realitatea umilă din care au fost extrase.

În cazul poemului în proză, specie centrată prin definiţie asupra unicităţii, funcţia simbolului la Geo Bogza dobândeşte noi semnificaţii: poemul se construieşte în jurul obiectului devenit simbol. Există, firește, grade diferite şi maniere diferite de simbolizare – de la cele mai simple, până la simbolurile difuze, unde demonstraţia se opreşte în pragul explicitării. Cele mai frapante sunt, desigur, simbolurile *cir-*

Scanned with OKEN Scanner

culante, care revin în cadrul operei poematice a lui Geo Bogza, asigurând rapida lor decodare. *Vineri*, ziua săptămânii din poemul cu același nume, își schimbă semnificația tradițională (vom reveni asupra paradoxului simbolisticii la Geo Bogza) pentru a deveni ziua de sărbătoare a apariției, timp de ani de zile, a tabletei călinesciene:

"Ce bucuroși am fost, într-o epocă în care abunda pâinea prost frământată și cu tărâțe, când au început să apară regulat, cu miros de vanilie și cu multe stafide, faimoasele *Cronici ale optimistului*. Având de multe ori aerul că glumește, el a pledat pentru atâtea drepturi imprescriptibile ale artei și chiar ale omului, printre care acela de a putea fi uneori trist sau melancolic. Pentru mulți dintre noi, ziua în care îl putem citi a devenit sărbătoarea săptămânii, când sub bolta catedralei se aprinde candelabrul cu multe brațe și, din altar, se aude vocea arhimandritului" (p. 44).

Repetarea simbolului zilei de vineri în alte poeme stabilizează acest simbol, îi oferă recognoscibilitate în indiferent ce contexte. La fel stau lucrurile cu *Orion*, simbol al purității și al idealului, apărut în poemul cu același nume (p. 49), dar plecând de la un vers al lui Geo Bogza însuși (p. 288).

Multe alte elemente concrete, simboluri în sens comun, sunt recurente de-a lungul diferitelor texte, fără a da însă titlul nici unuia dintre ele: s-ar putea diserta pe larg cu privire la simbolul *grâului, al muntelui, al copacului* etc. în poemele de care ne ocupăm, simboluri care, în indiferent ce contexte, își păstrează constanța semantică.

Specifice lui Geo Bogza, ca de altfel și altor autori contemporani, sunt însă simbolurile care își conservă valabilitatea doar pe parcursul textului unui singur poem. Exemplul ilustru al lui Arghezi revine imediat în memorie. În poeme de acest fel, simbolul se constituie implicit, nu este aproape niciodată explicitat, se menține programatic în zona unei ambiguități intenționate. Valoarea lui circulantă este exclusiv conjuncturală, deoarece în afara granițelor poemului își pierde funcția de simbol. *Castanul* (p. 228), *Nisipul* (p. 208), *Februarie* (p. 216), *Povestea vorbei* (p. 299), *Puiul* (p. 544) etc. sunt dintre cele mai frapante. Cu adevărat reușite rămân simbolurile care sondează abisul, simbolurile cu aspirații metafizice, care materializează în chip neașteptat problemele eterne ale gândirii abstracte, întrebările privitoare la sensul existenței. Vechiul talent al scriitorului de a descifra eternitatea în detalii insignifiante se potențează cu adevărat în forma epigramatică a poemului, epurat de data aceasta de discursiv, de lestul textelor mai vechi:

Scanned with OKEN Scanner

„Dar, în cele din urmă, l-am văzut. Şi am văzut anume că se uită la mine. Este evident că mă vede, că ia cunoştinţă de existenţa mea. Mă privea atent, curios, puţin uimit, cu un ochi cât o gămălie de ac.

Şi, deodată, am început să mă tulbur. Cine mă privea, de fapt, prin ochiul puiului? Cu trei săptămâni înainte, nu era decât un ou: se afla undeva departe, foarte departe, dincolo de pragul vieţii, la nadir, în marele întuneric.

Venise atât de repede din lumea de acolo, încât îmi era greu să cred că se desfăcuse cu totul din ea, că ne-a adus cu el o parte din taina ei.

Cine mă privea prin ochiul lui? Acum, îl ţinea deschis asupra acestei lumi. Dar înainte de a ieşi din ou, al cui era ochiul care se uita la mine?" (p. 544).

Până acum, n-am făcut decât să dăm o imagine a extinderii în suprafaţă pe care o are textul simbolic al lui Geo Bogza. Simbolul autorului nostru se caracterizează însă şi prin anumite trăsături inconfundabile, dificil de întâlnit în alte forme de artă; acestea ridică poemul în proză al lui Geo Bogza la rangul de formă specifică a artei contemporane, în ţara noastră.

Obligativitatea încadrării simbolului într-un context temporar precis nu poate fi eludată fără a trăda semnificaţia sa profundă. Trebuie să avem în vedere inundaţiile catastrofale din 1970 pentru a explica simbolul apei din câteva poeme de epocă; să rememorăm evenimentele din vara lui 1968 pentru a realiza semnificaţia simbolică a păsărilor din poemul *Cocorii*; să evocăm uneori evenimente politice precise, astăzi uitate, pentru a percepe dimensiunea simbolică a unei apariţii, la prima vedere abstracte (*Spovedania lui Petru* şi momentul reabilitării lui Lucreţiu Pătrăşcanu). În acest fel, poemul lui Bogza concentrează o istorie simbolică, poate abstrusă pentru un neiniţiat, dar indispensabilă în viitor, până la apariţia unei istorii explicite.

Complementară caracterului contextual al simbolului lui Geo Bogza este permanenţa dată de aforism. Aforismul circulă în poemele de care ne ocupăm cu o forţă de necontestat; întregul poem converge spre aforism, evident, nu întotdeauna de aceeaşi calitate: sinteticul formulării evoluează între paradox şi aproximarea paradoxală. Dacă simbolul se găseşte în centrul semantic al poemului lui Bogza, aforismul îi reprezintă poanta discursivă.

Această trăsătură păstrează o urmă a definirii din poemul suprarealist: unui adevăr unanim acceptat i se substituie un adevăr ad-hoc, dedus, în chip normal, din contrazicerea adevărului curent. Strict lingvistic vorbind, formularea rezultată este tot un aforism, ce încearcă să cuprindă o sumă de adevăruri supraindividuale confidente. Efectul literar provine tocmai din permanenţa, în conştiinţa cititorului, a for-

Scanned with OKEN Scanner

mulării canonice absente. Aforismul paradoxal reprezintă esența definiției poetice produse de Geo Bogza prin poemele sale în proză. Apelul la elemente biblice, adică la fondul comun cel mai îndepărtat, întărește forța paradoxului prin reformularea diferită a unei adevăr preluat de obicei fără discernământ:

–„Dacă n-ar fi existat măslinul, grădina Ghetsimani ar fi fost poate o livadă de pruni" (p. 186); traducerea discursivă posibilă – arborii umili și utili sunt la fel de importanți ca și arborii celebri;

– „Nu e ușor să fii Petru în noaptea răstignirii" (p. 156); traducerea discursivă posibilă – există și un tragism a gestului trădării, al abandonării.

Alteori este vorba de un paradox conjunctural, ce acoperă o mai puțin întinsă suprafață spirituală:

– „Un oraș în care nu putem aprinde o lumânare – iar lumânările pot fi de mai multe feluri – un oraș numai de ziduri, tramvaie, de autobuze, este mai rău decât un pustiu"(p. 199).

Dar paradoxul se poate întinde până la cuprinderea întregului poem, cum ar fi magistrala definiție a dictaturii, intitulată *Negarea negației*:

„În acea imensă țara, transformată într-o uriașă temniță fără ziduri, existau, de asemeni, câteva închisori adevărate, cu pereți de piatră, cu gratii la ferestre, cu zăvoare grele la porți.

Iar oamenii închiși în ele erau singurii oameni liberi din acea imensă închisoare."(p. 267)

În oricare dintre variante, centrul de greutate prozodic cade pe paradox. Într-o schemă abstractă a poemului în proză al lui Geo Bogza, se pornește de la o aparentă banalitate, a se încerca, în final, răsturnarea ei.

La Geo Bogza, poemul a ajuns formă esențială, poate unică, a talentului său literar. Apariția și instalarea sa par mai puțin un reflex al opțiunii întâmplătoare și mai mult punctul ultim al unei evoluții de decenii. Din punct de vedere prozodic, prin epurări succesive, proza poetică metaforizantă nu putea lua altă formă decât aceasta, a poemului în proză. Examinarea lui sub semnul paradoxului luminează semnificația esențială a acestei tentative poetice. Într-adevăr, arta lui Geo Bogza a împins elipsa la ultimele sale limite în proză: poemul ajunge mai important prin ceea ce tace decât prin ceea ce spune efectiv. Uneori această tehnică a elipsei se combină cu litota, cu exprimarea atenuată – Bogza dând exemplul rar al acestei forme de elipse, căreia retorica nu i-a dat încă un nume precis. H. Morier a avut, probabil, în

Scanned with OKEN Scanner

vedere asemenea situaţii atunci când a inclus în accepţia litotei şi omisiunea (sau elipsa); cf. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961. Într-o structură globală, pe care fiecare frază a poemelor lui Bogza o sugerează, există o jumătate absentă, complementară, la care pedala aluzivă este continuă. De multe ori, din raţiuni conjuncturale, accentul cade pe „structura absentă", în dauna celei prezente, adică a poemului propriu-zis. În text se opreşte intenţionat fraza la jumătate, acolo unde începe partea nevăzută, doar sugerată, a enunţului.

Considerând această elipsă generalizată drept o figură semantică compusă prin contrast (retezarea unei jumătăţi şi înlocuirea ei prin sugestii sau aluzii este un izvor intenţionat şi sigur de ambiguitate), putem conchide că, prin această figură finală, paradoxul, cu sens global, capătă o formulă originală şi neaşteptată în *Paznic de far*.

Poemele din volumele Anei Blandiana *Cea mai frumoasă dintre lumile posibile* (Cartea Românească, 1978) reprezintă cea de-a doua realizare majoră a poemului în proză contemporan. Ca şi la Geo Bogza, dar pe o cale diferită, poemul în proză al Anei Blandiana este un „aboutissement", nu un exerciţiu pasager, cu alte cuvinte – formă independentă lent constituită.

Dacă Ana Blandiana abordează poemul în proză după o saturare evidentă cu experienţă poetică, nu este mai puţin adevărat că autoarea a păstrat în permanenţă, prin poemul său în proză, o curioasă disponibilitate explicativă, în raport mental de complementaritate faţă de poezie. O relativă neîncredere principială în capacitatea sugestiei poetice de a epuiza semnificaţia ideii abstracte există în conştiinţa Anei Blandiana – problemă ontologică ce iese din preocupările noastre imediate. Din punct de vedere al istoriei speciei în discuţie, funcţia de complementaritate a acestui poem nu-i ştirbeşte în nici un fel autonomia stilistică.

Culegerea antologică reprezentată de cartea citată mai sus ilustrează acelaşi tip de poem în proză, poemul-definiţie. Deoarece poemele apărute între timp nu ies din cadrele acestei formule, se pare că ea corespunde talentului prozastic al Anei Blandiana.

Multe dintre poemele în discuţie sunt „poeme despre poem", arte poetice implicate. Datorită lor, se pot urmări cu uşurinţă modul în care s-a cristalizat această nouă ipostază a poemului în proză în varianta Anei Blandiana, opozabilă – în absolut – oricare altei întruchipări a speciei din literatura noastră. *Unicitatea* piesei devine aproape definiţia ei. Constatăm de la început premisa dezvoltării arborescente

Scanned with OKEN Scanner

a unei singure fraze, a unei singure impresii, uneori a unui singur cuvânt, care prin aprofundare strict poetică provoacă poemul în cauză:

„Seara în iarbă de la Pisa. Aşa se numeşte – scrisă cu litere de neşters, pe care timpul nu poate să le treacă în memorie sau în îndoială – una dintre cele mai frumoase şi cele mai neepice din amintirile mele italiene. Nu este o întâmplare, este un sentiment, nu este o poveste, este un miracol. Iar miracolul e pentru mine nu ceva ce nu se poate în mod firesc întâmpla, ci ceva ce nu se poate firesc povesti. Seara în iarbă de la Pisa". (p. 178)

Prima impresie transcrisă într-o variantă simplă se transformă apoi în poem, se dezvoltă de pe o pagină întreagă, dar psihologia ei se găseşte complet în prima formulare. Şi nu numai psihologia: dacă observăm caracterul nominal al notaţiei spontane (trăsătură specifică a poemului în proză), atunci înţelegem că însăşi impresia de la care s-a pornit nu putea lua altă formă prozodică. Poemul continuă prin explorarea unei stări de beatitudine şi se termină astfel:

„Ne-am întins pe spate în iarba aceea vie ca o istorie a artei şi-am stat aşa ore întregi, aproape fără respiraţie, dar vii, minunat de vii, privind campanila înclinată miraculos, domul drept, baptisteriul rotund, coloanele paralele, coloanele suprapuse, coloanele urcând spre un întuneric pe care se proiectau triumfătoare ca nişte ţipete de bucurie – o bucurie cu atât mai completă, cu cât era mai fără motiv" (p. 178).

De fapt, nu era fără motiv; unicitatea acelei clipe petrecute în mijlocul cetăţii-natură, momentul perfect surprins constituiau premisa sigură a unei viitoare opere de artă, bazată prin definiţie pe principiul unicităţii. Avem toate motivele să credem că fericirea inexplicabilă a autoarei provine din intuirea obscură a unui viitor poem care urma să fixeze unicitatea pasageră. Mărturisiri involuntare ne orientează spre aceeaşi presupunere; însuşi cuvântul *poem* apare cu spontaneitate („Seara în iarbă la Pisa. Titlul unui poem pe care vreau de ani de zile să-l scriu"). Alte preferinţe artistice ne duc spre lumea ce gravitează în jurul speciei de care ne ocupăm; preferinţa pentru pictura lui Vermeer, ca un exemplu perfect de realism magic (*Lumea materială*, p. 197), apologie a microartei subtile făcute din detalii perfecte. Să mai menţionăm ascendentul pe care Arta îl are asupra realităţii, măsura în care pre-conceptul artistic influenţează până şi perceperea propriu-zisă a realităţii (*În literatură*, p. 224). Perceperea „prin artă" a Leningradului nu este decât exemplul cel mai frapant al unei situaţii psihologice reîntâlnite în aproape toate poemele volumului.

Scanned with OKEN Scanner

Evident, aceste circumstanţe nu mai au nimic comun cu psihologia estetizantă *fin de siècle* a primilor autori simbolişti de poeme; dar ele definesc un tip de creativitate, ce poate atinge perfecţiunea în miniatural şi în nuanţă.

Din punct de vedere prozodic, am constatat de la început că poemul Anei Blandiana reprezintă explorarea unei singure fraze-temă; din punct de vedere semantic, construcţia tuturor pieselor ascultă de o unică şi ingenioasă regulă. Formularea acesteia ar suna astfel: autoarea vizează un adevăr general (de natură etică, de obicei) prin notarea unui banal detaliu concret al lumii din jur. Construcţia acestor poeme ascultă de o specie geometrică spaţială: detaliul concret, observat de obicei în prima fază a poemului, va proiecta în final o umbră imensă şi disproporţionată pe cerul adevărurilor generale, o umbră în care recunoşti cu greu punctul de plecare. Arta autoarei constă în proiectarea savantă şi sigură a luminii din cele mai neaşteptate puncte şi sub etică – profundă şi impresionantă:

„Ruine, templele sunt mai frumoase. Dezbrăcate de ziduri, de carnea masivă a pereţilor, eliberate de greutatea acoperişurilor, scuturate de încărcătura podoabelor, rămase numai schelete alb şi până la noi mai frumoase, sunt convinsă, decât au fost vreodată în apoteoza gloriei lor religioase. (...) Ruine, templele sunt mai frumoase, pentru că, redate naturii, ele îşi cântă nu numai slăbiciunea de a fi nemuritoare, ci şi puterea lor omenească de a muri câte puţin." (p. 173)

Între cele două fraze se desfăşoară descrierea templului lui Neptun de la Agrigento. Observarea ideii de frumuseţe atemporală pe care o stârneşte vederea unor magnifice ruine reprezintă situaţia tip a poemului în cauză. Dar Ana Blandiana îşi va construi după acelaşi principiu toate poemele. Fiecare primă frază va avea un corespondent neaşteptat în ultima, simbolizând trecerea schematică de la fenomenal la numeral. Vizitând Toledo, autoarea ajunge la următoarea concluzie:

„El Greco, Toledo este în viaţa mea unicul şi extraordinarul moment în care emoţia artistică nu a mai încăput în graniţele ei sufleteşti, revărsându-se în trupul nepregătit pentru ea, transformându-se în rău fizic, în slăbiciune. Toledo este pentru mine numele convingerii că sufletul se poate vărsa uneori în trup, aşa cum fierea se poate vărsa uneori în sânge"(p. 175).

Autoarea vizitează o bună parte din Europa şi din Statele Unite, dar regăseşte indiferent de oraş sau de moment – aceleaşi principii de

Scanned with OKEN Scanner

bază ale unei etici străvechi şi sumare. Caleidoscopul dezorientat al lumii, spectacol geografic şi uman în sensul complet al cuvântului, duce, pentru Ana Blandiana, doar la *aceleaşi* adevăruri fundamentale. De aici, amestecul intenţionat al notaţiilor, care nu se poate ordona după un principiu oarecare, dar care demonstrează în ultimă instanţă futilitatea concretului şi importanţa principiilor. O lume întreagă, în sensul propriu al cuvântului, este convocată pentru reverificarea adevărurilor esenţiale despre persoana umană. Caracterul polemic ale acestui amestec intenţionat rămâne în afară de discuţie.

După ce şi-a descoperit propria tehnică poetică inductivă – de un inductiv rapid şi fără greş – prozatoarea cedează deseori tentaţiei de a stiliza superior, de a repeta mereu această manieră, cu rezultate tot mai neaşteptate. Răsturnarea artistică a perspectivei o dată cu ultima frază se transformă în caligrafie delicată, aproape independentă de obiect.

Artificiul liniştii şi bunăstării olandeze nu aduce fericirea:

„În priveliştea neînsufleţită, decorative şi inutile, morile de vânt olandeze vopsite în culori epatante şi transformate în monumente naţionale stau încremenite şi nu ştiu ce să facă cu aripile pitoreşti şi stângace care n-au văzut niciodată un Don Quijote" (*Singurătate*, p. 171).

Veritabila celebritate este adusă de opoziţie, nu de supunerea oarbă:

„Trec zilnic cu trenul printr-un câmp de floarea-soarelui. Au trecut destui ani ca să înţeleg că atât de solara floare este a soarelui nu pentru că îl urmează, ci pentru că nu i se supune. Trec zilnic cu trenul printr-un câmp de floarea-soarelui ca printr-o strălucitoare şi orgolioasă concluzie." (*Floarea soarelui*, p. 218).

Dar veritabilul tur de forţă se realizează atunci când jocul de perspective ce formează poemul Anei Blandiana se realizează prin opunerea a două obiecte, dintre care unul capătă semnificaţii simbolice (este simptomatică şi această atracţie ocazională pentru simbol, ca mărturie a unicatului). În această nouă formulă, unul dintre obiecte materializează hazardului fenomenal, iar cel de al doilea – simbolul unei ordine superioare. Lumea aproape sordidă a Philadephiei duce în cele din urmă la descoperirea sculpturii lui Brâncuşi (*Începutul lumii*, p. 240); asfaltului bucureştean topit şi spectacolului dezolant al verii toride i se opune ideea de reverie, de fericire dobândită prin contrast (*E vremea*, p. 236) etc. Prin specularea până la stilizare a aceluiaşi procedeu, aproprierile obligatorii schiţează uneori incongruenţa (pentru a se ajunge la ideea de înălţime, se pleacă de la... seminţele de dovleac, în *Aproape de cer*, p. 231).

Scanned with OKEN Scanner

Un tur de forță al imaginarului se află în poemele unde același obiect (caz extrem!) va fi investit cu funcții sau cu semnificații opuse; mormintele europene și americane ajung personificarea a două sisteme metafizice diferite, materializate semnificativ (*Eternitatea*, p. 338), iar aceeași operă de artă admirată la Cordoba, pictura lui Ramiro de Torres, va executa mișcarea spirituală definitorie a autoarei, trecând de la vulgaritatea aparentă a concretului la nemurirea operei de artă propriu-zise. Și aceasta fără nici o schimbare a obiectului, numai prin reaccentuarea intensității privirii, prin „coborârea în peisajul interior" al autorului.

Prin poemul în proză al Anei Blandiana nu asistăm doar la europenizarea sau internaționalizarea tematică a speciei, ci, mai ales, la aplicarea consecventă a unei tehnici poematice inedite. Cultivând – am zice silit – poemul în proză pentru a marca rarele insule de beatitudine în marea de angoasă, Ana Blandiana demonstrează că adevărurile esențiale, în actualul moment istoric, se cer rostite concentrat. Iar situația existențial-stilistică a poemului în proză (specie născută în atmosfera de calm a sfârșitului de secol și supraviețuind actualmente în condiții absolut contrarii) începe să se suprapună, neliniștitor de acut, peste cea a literaturii contemporane, în genere.

2. *Poemul involuntar*. Am fi putut la fel de bine intitula cea de-a doua categorie de poeme în proză contemporane (mai redusă din punct de vedere cantitativ) „poeme-comentarii". Astăzi, se transformă în poeme în proză scrieri care, ilustrând adiacent lirismul concentrat prozastic, nu s-ar fi încadrat inițial acestei specii „desuete". Poemul involuntar este propriu anilor noștri și ar fi fost dificil de imaginat chiar și în epoca interbelică. Structura de care este vorba s-a transformat aproape fortuit în poem, prelucrând resurse poetice eterogene, uneori foarte îndepărtate spiritual de fondul cultural ce a produs la început poemul în proză.

Pentru a nota specificul poemului în proză involuntar, este suficient să-i observăm statutul prin contrast: oricât ar părea de curios, veritabilul inamic al poemului în proză, în ultimele decenii a devenit tocmai poetizarea la exces a prozei înseși. După reforma desăvârșită la începutul anilor '20, când infuzia masivă de poezie a transformat interior proza, biologia pasionantă a formelor prozastice s-a bazat instinctiv pe poetic ca element fundamental. În asemenea măsură, încât, în epoca noastră, aproape nimic nu mai scapă de poetic în proză, iar metaforismul și lirica ajung (ca într-un ev mediu revenit) să definească însuși cuvântul *prosa*, în vizibilă modificare de sens. Exem-

Scanned with OKEN Scanner

plul cel mai frapant: romanul poetic, de vogă indiscutabilă şi de realizări uneori notabile (cazul lui Fănuş Neagu este elocvent); poetizarea profundă şi difuză a speciei româneşti se aliază cu dificultatea identificării unui poem în proză închegat. Cronica sau articolul ocazional semnate de Fănuş Neagu realizează una dintre condiţiile fundamentale ale speciei, create unui „subcod" valabil exclusiv pe parcursul acestui poem. Dar acest subcod este pus în funcţie pentru slujirea unui cod substanţial, de la celebrări de evenimente sportive până la cazuri fortuite similare. Rareori, poeme de pură descripţie iau locul lirismului filo-sportiv, şi atunci putem consemna apariţia de poeme în proză în sensul propriu al termenului.

Mult mai interesante sunt produsele transformate ocazional în poeme în proză, redevabile unor forme prozodice extrem de îndepărtate. Scriind cartea sa de poeme *Poveşti pentru a-mi îmblânzi iubita* (Cartea Românească, 1978), Radu Cosaşu îşi propune să valorifice apariţia involuntară a unor poeme născute prin forţa faptului brut. Aflaţi în lumea ziariştilor, pe care autorul o ilustrează hiperbolic, descoperim – o dată cu Radu Cosaşu – „poeme" în relatări de agenţii de presă, în fapte curente notate de ziare, în formulări administrative ce-şi redimensionează brusc semnificaţia. Totul, evident, hiperstilizat de autor, epurat de non-poematic, esenţializat. Dar sensul demonstraţiei rămâne evident; poemul în proză nu se mai creează din reverie simbolistică, ci din cotidian imprevizibil:

> Ale mele agenţii de presă îmi transmit:
> Lângă Viena, un om bătrân mulge o vacă, dimineaţa.
> Lângă Gibraltar, o vacă naşte un viţel alb, în zori.
> Lângă Fiume, o trăsurică galbenă trece pe o stradă însorită, la amiază, lângă Split, două trenuri trec în mare viteză..." etc. (p. 88).

Pentru a se încadra mai verosimil rigorilor demonstraţiei, autorul apelează la forma frazei cadenţate, exact ca într-un poem „autentic" de fine de secol; aerul iniţial parodic se pierde rapid, iar poemul în proză contemporan se constituie. Această cadenţare face apel la un fond prozodic aperceptiv al publicului european – ipoteză cu atât mai verosimilă, cu atât specificul prozatorului nostru poate fi surprins tocmai în lirismul discret, în notarea realităţii cu o pedală culturală permanentă.

În acest context, efectele stilistice cele mai importante provin tocmai din contrastul dintre cadenţa evident depăşită a frazei şi ideatica poemului, aflat în cea mai stringentă actualitate. Ceea ce este mai important în gândirea lui Hemingway, Camus sau Malraux se va regăsi,

Scanned with OKEN Scanner

decupat poematic, în cadența albă a frazelor acestei cărți. După lectura câtorva poeme, efectul de contrast (inițial foarte important) este anulat. Substanța de poezie contemporană insolită capătă, prin urmare, forma poetică adecvată:

„Fericirea e să scrii
poezii care sunt pure și simple articole de ziar,
articole de ziar pe care le poți pune liniștit
într-un roman. Mă simt un Eden, unde
toate genurile sunt animale libere care se încrucișează, puind
și puii se risipesc în dimineți nocturne. Precum
visat-a acel care a dispărut de acasă, la 15 mai 1941,
și nu i-a mai fost găsit nici stârvul din care
înfloriseră schițe confundabile cu «Pacea și războiul»
celuilalt, articole cu nimic deosebite de săniile lui
Esenin. Oh, îl mai chema și Babel." (p. 42)

Poemul involuntar poate fi creat și din alte impulsuri, în care intenția parodică inițială lipsește complet. Unul dintre aceste impulsuri a fost meditația filozofică. În acest sens, realizarea deosebită la nivelul literaturii noastre contemporane o constituie volumul de meditații *Norii* de Petru Creția (Cartea Românească, 1979). De data aceasta, poematicul este implicit, inclus în tiparul însuși al meditației. Forma poematică a *Norilor* rezultă din substanța temei în sine: text la început descriptiv, apoi dominat din ce în ce mai mult de un tragism existențial, covârșitor în părțile a treia și a patra.

Rigorile poemului în proză sunt atinse în mod neașteptat, datorită specificului intim al scrisului lui Petru Creția. Frapează de la început, contradicția aparentă între acei „shifters" ce marchează prezentul, actualitatea, obiectul cunoscut și sensul atemporal – aspațial al meditației. Eleatismul substanțial al operei își pune pecetea asupra autorului, care nutrește speranța de a „muri de urâtul eleat":

„Spunem că a fost frumos, că a fost urât, frig, ploaie, vânt sau soare, dar câți vorbesc la cină despre lanțul de munți înalți și albi care au încununat în nămiezi orizontul?" (p. 85).

Caracterul atemporal și aspațial se accentuează pe măsură ce pătrundem în lumea insolită a norilor. Din textul acestor meditații esențiale despre condiția umană, verbul se retrage treptat, scriitura nominală se instalează pe nesimțite. Se izgonește verbul, domină semiauxiliarele si circumstanțialele, într-o formulare ce și-a pierdut dina-

Scanned with OKEN Scanner

mismul. Nici vorbă de reluarea unei tehnici simboliste cu efecte de artă! Scriitura nominală a lui Petru Creţia este un reflex al căutării esenţialului dincolo de epocă:

„Cer de dimineaţă de august cu jocuri de cirus prodigioase, valuri şi spume şi scame, întoarse, despletite, legănate de vântul calm în albastrul curat" (p. 133).

Scriitura *Norilor* ascunde o meditaţie filozofică continuă. Dar, dincolo de căutarea unor resorturi filozofice ale existenţei, Petru Creţia a descoperit fervoarea stilizării continue; de aceea, în cele mai importante pasaje, fraza începe să asculte şi de alt comándament decât de cel ideatic, să savureze farmecul intrinsec al cuvintelor. Autorul descoperă maniera de a reformula la nesfârşit, tot mai nuanţat, aceleaşi adevăruri, fără să fie vorba de o repetare propriu-zisă. Poate că în aceasta constă şi reuşita excepţională a *Norilor*, literar vorbind: din capacitatea de a institui spectacolul (în sens literar, reprezentabil) din diferenţe infinitezimale, de a dovedi poezia ideilor traduse în limbaj. Întrucât realizarea acestui volum de poeme se află complet izolată în cazul culturii noastre contemporane, faptul se cere semnalat nu numai la nivel prozodic: încadrarea *Norilor* într-o suită de poeme pleacă de la rigorile poemului în proză; dar opera în sine transcende specia şi ilustrează categoria *involuntarului*, esenţială pentru starea de spirit ce mai poate produce astăzi poeme în proză.

Este dificil de schiţat, în încheiere, o prognoză în legătură cu viitorul speciei în discuţie, a cărei evoluţie am urmărit-o în literatura română. Născut sub zodie simbolistă, s-ar părea că poemul în proză ar trebui să decadă în continuare şi să supravieţuiască prin hazard prozodic, aşa cum a făcut-o în ultimele decenii. Dar, din fericire, experienţa ne învaţă să ne ferim de prevestiri categorice şi să lăsăm ca fluxul viu al literaturii să-şi spună cuvântul imprevizibil. Este evident că spectacolul literar cuprins între anii 1830 şi 1980 înfăţişează evoluţia poemului în proză ca pe o curbă ascendentă, până către 1920, apoi net descendentă. Dar această tendinţă se află contracarată din ce în ce mai mult de o tendinţă opusă: pornirea spre sintetic, spre concentrare a literaturii moderne. Poezia contemporană iese din literaritate pentru a-şi asocia semifigurativul ei artelor plastice, muzicii, elementelor concrete din alte arte. Poezia concretă devine, în anii noştri, o realitate palpabilă. Tradiţionalele diferenţieri pe specii se şterg în favoarea Textului unic, sintetic, sincretic şi esenţial.

Scanned with OKEN Scanner

În această atmosferă, nu este dificil să imaginăm condiţiile care ar putea duce la o nouă revitalizare a poemului în proză, a formei organice şi unice, bazate pe o cuprindere simultană. Un viitor poem în proză sintetic şi pluralist nu este de neconceput pentru anii următori.

Istoria poemului în proză românesc, urmărită pe parcursul celor 150 de ani de literatură română modernă, reface, în filigran, istoria literaturii noastre în genere – mai bine spus, marchează atent momentele sale de criză, în sens etimologic. Neolatinizarea limbii literare, lupta formelor din epoca simbolistă, frământările prozodice de după primul război mondial şi din deceniul următor şi-au găsit reflexe semnificative în registrul estetic al prozei. Naivitatea secolului trecut, prelungirea romantică extraordinară (în cazul lui Eminescu şi al posteminescienilor) s-au tradus prin creaţii la limita poemului în proză. Istoria speciei propriu-zise, începând cu Macedonski se află implicată în toate aventurile spirituale esenţiale din ultima sută de ani.

Analiza predominant stilistică la care am supus poemul în proză dă socoteală de modul în care entitatea numită stilistică diacronică poate reface – cu mijloace proprii, dar evidenţiind esenţialul – evoluţia internă a formei estetice specifice literaturii. Istoria literarităţii poate fi reconstituită prin cea a oricărei forme în care ea s-a realizat concret – chiar şi prin aceea a istoriei speciei colaterale reprezentate de poemul în proză.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ privind proza poetică europeană[1]

A. Teoretică

– Paull F. Bauum, *The Other Harmony of Prose*, Duke Univ. Press, 1952.
– Henri Bremond, *Les deux musiques de la prose*, Paris, 1924.
– E. C. Brown, *Rhythm in the Novel*, London, 1950.
– Alexis François, *Les origines lyriques de la phrase moderne*, Paris, 1929.
– Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, Princeton Univ. Press, 1963.
– Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, ed. a III-a, München, Max Hueber, 1967.
– I. G. Kraft, *Essai sur l'esthétique de la prose*, Paris, Vrin, 1952.
– W. Morison-Peterson, *The Rhythm of Prose*, New York, 1916.
– Pius Servien, *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, 1930.
– Pius Servien, *Lyrisme et structures sonores*, Paris, 1930.

B. Aplicativă

– Virgil Ardeleanu, *Proza poeților*, E.P.L., Buc., 1969.
– Gian Luigi Beccaria, *Ritmo e melodie nella prosa italiana*, Firenze, Leo S. Olschki, 1964.
– Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1978.
– Maurice Chapelain, *Anthologie du poème en prose*, Paris, Juillard, 1950.
– Albert Cherel, *La prose poétique française*, Paris, 1940.
– André Classe, *The Rhythm of English Prose*, Oxford, 1939.
– Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, București, Minerva, 1975.
– Gulillermo Díaz Plaja, *El poema en prosa en España* (*Estudio critico y antologia*), Barcelona, Gustavo Gili, 1956.
– A. J. Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972.
– K. Marbe, *Über den Rhythmus der Deutschen Prosa*, Heidelberg, 1906.
– Gustave Lanson, *L'art de la prose*, Paris, 1904.
– Monique Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris, Klincksieck, 1960.
– Jacques Proust, *L'objet et le texte*, Genève, Droz, 1980.
– Herbert Read, *English Prose Style*, London, 1931.
– Michael Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
– R. A. Sayce, *Style in French Prose*, Oxford, Clarendon Press, 1953.
– St. Ullmann, *Style in French Novel*, Cambridge, 1957.
– Tz. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

[1] Înregistrăm principalele monografii; nu includem istoriile literare, monografiile de autori, studiile și articolele specializate, dintre care cele mai semnificative sunt citate pe parcursul lucrării noastre

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

La monographie sur le *Poème en prose roumain* représente une tentative d'appliquer à la littérature roumaine une méthode que nous avons dénommée „*stylistique diachronique*". À première vue, cette méthode consiste dans l'investigation, sur le plan exclusif du style, de l'évolution d'une certaine forme littéraire. En fait, dans le cas présent, il s'agit non seulement de l'histoire de la structure stylistique nommée *poème en prose*, mais aussi de sa genèse, de ce que son apparition implique, de la signification du poème en prose dans le cadre des formes littéraires au cours de ces deux derniers siècles. Nous avons choisi délibérément un thème qui permette de mettre en lumière les dimensions théoriques d'une investigation de „*stylistique diachronique*".

Analyse foncièrement stylistique de par sa nature, le présent ouvrage respecte les principes de base de cette discipline, ceux surtout qui se réfèrent à la délimitation exacte et à l'investigation exhaustive du matériel analysé. D'autre part, comme il se propose de présenter 150 ans d'histoire d'un genre littéraire donné, il comprend forcément une part substantielle de contributions historico-littéraires proprement dites, depuis la mise en valeur de certains textes obscurs du siècle dernier jusqu'à l'établissement d'influences étrangères inédites, à la determination de filiations etc.

La première section du livre, *Origines du poème en prose*, s'occupe surtout de la „préhistoire" du genre et possède une signification théorique au moins aussi importante que celle de son application pratique. Cela tient au fait que le problème de l'origine du poème en prose n'a pas été pleinement élucidé jusqu'à ce jour et ne réunit pas l'opinion unanime des stylisticiens et des historiens de la littérature qui s'en sont occupé. Dans cette perspective, le chapitre Ier – *Définition stylistique du poème en prose* – représente un débat théorique sur les origines du genre. Suivant la vision de l'auteur, le poème en prose met en oeuvre, sous les espèces d'un genre aux règles formelles bien déterminées, un registre fonctionnel permanent, à savoir un registre „élevé", opposé dès l'Antiquité au registre „familier" de la prose. La longue incursion dans l'histoire de la prose artistique que représente ce chapitre vise justement à légitimer cette thèse. Depuis la prose grecque antique (moment qui marque la naissance de la prose d'art), en passant par la grande prose rhétorique du moyen âge (point culminant d'une prose subtile, fondée sur des effets empruntés au discours poétique), jusqu' à la prose baroque, mieux connue que les autres justement par le caractère artificiel qu'y acquiert le langage de la prose,

Scanned with OKEN Scanner

l'auteur examine l'histoire cohérente de ce registre „élevé" de la prose. La soi-disant „prose poétique" du XVIIIe siècle, cette grande invention du préromantisme, n'est guère autre chose que l'héritage légitime de la prose artistique des siècles précédents et, plus directement, de la prose baroque. Or, le poème en prose apporte à la prose poétique la rigueur. Il n'est ni une invention stylistique *sui generis*, née du symbolisme decadent, comme on a tendance à le croire, ni un effet de l'impact de la poesie sur la prose, mais le resultat d'une diversification binaire spontanée, fonctionnelle, de la prose de n'importe quelle époque.

Le parallèle établi entre trois poèmes en prose (de Baudelaire, de Rimbaud et de Laforgue) et trois fragments de romans du type descriptif, à peu près contemporains (de Zola, Flaubert et Maupassant), offre la base d'une définition stylistique du genre littéraire en question. Nous avons choisi pour cette démonstration théorique la littérature française, parce que c'est là que le poème en prose a apparu d'abord.

Une fois établis les éléments stylistiques essentiels du poème en prose, nous avons commencé nos investigations dans la littérature roumaine, en retenant pour commencer les „pré-poèmes" en prose de la période de début de la littérature roumaine moderne, c'est-à-dire de la période 1830-1850. Ainsi, le chapitre II – *Premières proses poétiques: les méditations en prose.* – traite d'un genre littéraire peu connu, spécifique pour la prose lyrique de la période quarante-huitarde. Alors que le domaine fondamental de la prose roumaine des premiers temps de la littérature moderne demeure la prose narrative, il a existé aussi une prose dans le registre lyrique, une prose méditative, fondée sur des effets oratoires et préromantiques. Ce chapitre essaye justement de préciser le statut de la méditation en prose, de fixer son rôle dans une histoire de la prose roumaine artistique. Le recours à la statistique linguistique n'est pas fortuit: dans le cas des méditations (oeuvres parfois d'imitation, autrefois originelles) ce qui compte est moins l'individualité de l'auteur (on trouve parmi ceux-ci autant des auteurs de premier plan, comme Asachi ou Heliade, que des quasi-inconnus, comme J. Mány, N. Vâlcu, D. Gusti et autres) que sa soumission spontanée à certaines règles de style. L'analyse comparative de la prose poétique et de celle narrative établit définitivement le caractère particulier du genre.

Une autre variante de prose poétique de l'époque quarante-huitarde dérive directement de la prose sentimentale du siècle précédnt et de la rhétorique propre au XVIIIe siècle; c'est pourquoi le IIIe chapitre – *Du lyrisme à la rhétorique: Cezar Bolliac et Alecu Russo* – analyse les

Scanned with OKEN Scanner

deux principales réalisations dans ce sens. *Les Méditations* de Bolliac (1835) et *L'Hymne à la Roumanie* d'Alecu Russo (1855) sont des oeuvres proches l'une de l'autre par leur structure intérieure: une couche néologique primordiale (la prose sentimentale de Young, Le Tourneur et Lamartine chez le premier, le rhétorisme biblique de Lamennais chez le second) y transparait constamment dans une variante nationale, chargée de tous les lieux communs quarante-huitards. L'analyse en premier lieu stylistique faite dans ce chapitre, en particulier pour *l'Hymne à la Roumanie*, est justifiée par le fait que l'originalité d'un auteur comme Alecu Russo, par exemple, peut en fin de compte être décelée au niveau lexical, à celui des syntagmes, de façon générale au niveau de menus ségments de textes.

Les *Méditations* de Cezar Bolliac représentent la réalisation la plus notable de la variante quarante-huitarde du genre qui nous occupe; *l'Hymne à la Roumanie*, d'autre part, est l'oeuvre rhétorique la plus importante de l'époque, si friande du genre rhétorique surtout dans le monde de l'exil. Ces méditations en prose peuvent être définies, en vertu de leur structure même, des „pré-poèmes" en prose. Les oeuvres rhétorique ont familiarisé la prose roumaine aux artifices lexicaux et syntaxiques qui entreront dans l'heritage stylistique du poème en prose.

Le dernier chapitre (IV) de la première section du livre est intitulé *L'exception eminescienne*. De fait, Eminescu a découvert le poème en prose par intuition et le poème y est présent dans quelques essais manuscrits. Au coeur de plusieurs de ses grandes proses poétiques on décèle une sorte de poème un prose truqué, qui se laisse facilement détacher du contexe (v. *Le pauvre Dionis* ou *Cezara*). La prose poétique d'Eminescu se réclame toutefois d'une tout autre tradition que celle qui l'a précédée, à savoir la tradition de la prose des premiers romantiques allemands et en particulier de Novalis. C'est pourquoi le chapitre IV est consacré en bonne partie aux relations subtiles et déterminantes entre la prose de Novalis et celle du poète roumain.

L'analyse souligne l'esprit novateur de la prose eminescienne, son détachement d'avec la tradition néo-latine locale. L'extraordinaire réforme introduite par Eminescu dans la prose roumaine ne peut être traitée que comme un problème en soi, car dès la génération suivante elle sera completement oubliée. L'„excéption" s'avère absolue par rapport à l'esprit de la prose lyrique roumaine.

Le chapitre V marque le début de la section centrale de l'ouvrage, qui est d'ailleurs la plus importante. Sous le titre *Apparition et développement du poème en prose*, elle examine l'âge d'or de ce genre littéraire, qui se situe, dans la littérature roumaine comme dans celle

Scanned with OKEN Scanner

d'autres pays d'Europe, à la fin du siècle dernier et dans les premières décennies de ce siècle-ci.

La premier auteur de poèmes en prose proprement dits est Alexandru Macedonski, figure de premier plan du symbolisme et de la poésie moderne en Roumanie (chapitre V, *De la prose poétique au poème en prose: Al. Macedonski*). Dans son élan novateur, Macedonski, fidèle à l'exemple des symbolistes français qu'il a cultivés intensément, écrit ses premiers poèmes en prose selon les lois du genre; ces poèmes n'ont pas une valeur littéraire particulière, mais ils sont significatifs sous le rapport prosodique. Macedonski a écrit son premier poème en prose en 1873: après les exercices du temps de sa jeunesse, qui comprennent entre autres la pratique du poème en prose, il finira par devenir un prosateur notable, mais seulement dans la seconde partie de sa carrière littéraire, quand il compose les grandes nouvelles lyriques de son *Livre d'or* (1902) et le roman poétique en langue française *Le calvaire de feu* (1906). Or, là aussi, l'expérience du poème en prose se fait sentir: certaines de ses „nouvelles" seront en fait, d'amples poèmes en prose, où l'élément épique ne constitue qu'un prétexte (*Soleil et blé. Une nuit à Sulina*, etc.); d'autres seront axées sur un poéme en prose fondamental, adapté aux exigences d'un developpement narratif. L'analyse du langage métonymique de Macedonski est faite à partir de ses nouvelles lyriques les plus réussies.

Du point de vue strictement limité au poème en prose, le plus intéressant des auteurs symbolistes de la première génération est Ştefan Petică (chapitre VI: *Le poème en prose de Ştefan Petică*). Chez lui, d'un simple exercice „décadent" le poème en prose est devenu expérience stylistique essentielle. Manifestation d'un esthétisme de bonne qualité, en corrélation spirituelle parfaite avec la littérature européenne du temps, les poèmes en prose de Ştefan Petică représentent, malgré leur facture livresque, les premiers chefs-d'oeuvre du genre. Si chez les auteurs antérieurs, y compris Macedonski, on peut encore déceler maints échos des littératures étrangères, Petică s'est affranchi de ces influences, offrant une variante absolument originale du poème en prose. Les lieux communs du symbolisme y font place à une atmosphère et à un langage profondément autochtones.

Le chapitre VII, *Le crépuscule du siècle*, passe en revue, en ordre strictement stylistique, la vaste production des derniers quinze ans du siècle dernier. L'école de Macedonski, groupée autour de la revue „*Literatorul*", a diffusé intensément cette forme d'innovation prosodique, aux niveaux les plus divers. Des poèmes en prose, dus pour la plupart à des auteurs obscurs, remplissent par dizaines les pages des

Scanned with OKEN Scanner

revues symbolistes, peu connues elles aussi, qui gravitent autour du „*Literatorul*". Etant donnée la valeur littéraire réduite de cet abondant matériel, nous l'avons englobé dans un même schéma stylistique, sans nous astreindre à signaler des personnalités qui n'existent d'ailleurs pas.

Avec le chapitre VIII – *L'apogée du poème symboliste: D. Anghel* – on arrive au plus important des auteurs roumains de poèmes en prose de l'époque symboliste. La prose poétique de D. Anghel ayant fait l'objet d'études substantielles dans le cadre de l'histoire de la littérature (ce que l'on ne saurait dire d'autres territoires du poème en prose), nous avons passé outre aux analyses qui lui ont été consacrées, pour nous arrêter exclusivement sur les innovations qu'il a fournies dans la poétique symboliste de la prose: la poésie des objets, caractéristique pour cet auteur, sa technique évoluée du rythme, son attitude à l'égard du temps et de l'art, pour ne citer que les principaux points abordés. D. Anghel nous apparaît comme le premier auteur de poèmes en prose qui ne cède pas à la tentation du rythme phonétique banal, qui – par la subtilité de ses symétries – surpasse les productions du XIXe siècle et dèpasse le symbolisme même. Même si les thèmes qu'il aborde et sa vision artistique font de lui un „symboliste décadent", D. Anghel a saisi le langage qui deviendra spécifique pour le poème en prose du XXe siècle.

Pour le XIXe siècle et le XXe siècle jusque vers la Première Guerre mondiale, nous croyons avoir assuré une investigation exhaustive. Il n'est point – que nous sachions – d'auteur de poèmes en prose de 1830 à 1914, même insignifiant, qui n'ait été au moins mentionné en passant. A partir de la Première Guerre mondiale, en échange, une telle méthode n'est plus possible, dès lors que le nombre de poèmes en prose publiés, en volume ou dans différentes revues, défie toute tentative d'enregistrement. Mais ce qui est bien plus important encore, c'est que le statut de la prose lyrique s'est modifié substantiellement. Si jusqu'à vers 1920, elle était foncièrement opposée à la prose narrative et se définissait même par opposition à celle-ci (cf. chap. Ier), cette opposition ne sera absolument plus valable par la suite. La „poésie de la prose" contamine le roman, qui, à partir surtout de la troisième décennie de notre siècle, se prête à toutes les expériences, renonce aux inhibitions qui le bloquaient et devient, en très grande mesure, antinarratif et antibalzacien.

Il n'en va pas autrement en Roumanie. La prose poétique, dans le sens traditionnel du concept, commence à disparaître à mesure que le roman cesse de représenter une citadelle de la narration. Entre le poème en prose et le roman il s'établit une relation complexe d'osmose; il existe

Scanned with OKEN Scanner

des romanciers qui commencent leur carrière littéraire par des poèmes en prose, pour se consacrer ensuite à un type special de roman (Hortensia Papadat-Bengescu, Ionel Teodoreanu); d'autres qui introduisent le poème en prose dans la texture du roman (Mihai Sadoveanu); d'autres encore qui composent des „romans-poèmes" (Mateiu Caragiale). Toutes ces questions théoriques, ainsi que celles qui ont trait à la fonction de la prose poétique dans les conditions de l'après-guerre, sont analysées dans le chapitre IX de l'ouvrage, *Le statut de la prose poétique dans notre siècle*.

Le chapitre X – *Le poème en prose post-symboliste* – aborde le problème de la prose poétique au cours de l'entre-deux-guerres. Le fait le plus évident est sa rupture, en tant que genre littéraire, d'avec notre temps; sa forme évoquant irrésistiblement le symbolisme, les auteurs qui le pratiquent ont soin de prendre leurs distances par rapport à ce qu'il y a de désuet dans cette tradition. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce que le véritable poéme en prose post-symboliste ne soit cultivé en Roumanie que par des auteurs comme N. Davidescu et Adrian Maniu. C'est plus tard seulement que feront leur apparition des auteurs de poèmes en prose de la taille d'un Reverdy ou d'un Trakl, auteurs qui ont rejeté définitivement les poncifs symbolistes. Bacovia est, en Roumanie, à cet égard, l'auteur qui a assumé de la manière la plus typique et la plus authentique la modernité. Le mouvement spirituel représenté par une telle littérature s'intégre à un vaste et complexe contexte européen, qui est analysé sous ses principaux aspects dans ce chapitre.

Après 1930, le poème en prose perd beaucoup de sa vitalité. Il sera cultivé de moins et ne pourra éviter l'allure „rétro" qu'implique toute forme artistique arrivée à épuisement. La troisième section du livre, intitulée *Survivances*, s'occupe de cette époque de dissolution du genre que le symbolisme avait rendu célèbre.

Le surrèalisme a conféré un dernier éclat apparent au poème en prose, quoique, du point de vue strictement prosodique, le poème en prome surréaliste n'a de liens que purement conventionnels avec le poème en prose „classique". Au-delà de la présentation des principaux auteurs roumains ayant cultivé le genre, le chapitre XI – *Le poème en prose surréaliste* – tente de cerner une poétique du poème en prose surréaliste. Il y parvient par l'identification de ses traits caractéristiqes les plus évidents, d'ordre surtout sémantique, chez des auteurs comme Ilarie Voronca, Claude Sernet, St. Roll, Gherasim Luca, Jacques Costin, Gellu Naum et beaucoup d'autres.

Une „survivance" de choix est, de même, celle représentée par le poème en prose d'Arghezi, autre exception comparable par sa nature et son importance à celle d'Eminescu, d'où le titre du chapitre XII:

Scanned with OKEN Scanner

L'exception arghezienne. Tudor Arghezi a écrit des poèmes en prose toute sa vie. Dès le chapitre VII du livre, nous enregistrions le poème *Senar*, composition à la manière de Rimbaud du poète âgé de 18 ans et encore sous l'influence de Macedonski. Mais Arghezi n'atteindra au grand art dans le genre que lors de la publication, dans les années 1930-1940, des ses anthologies *Cartea cu jucării* (Le livre aux jouets) et *Ce-ai cu mine, vântule?* (Que me veux-tu, ô vent?). Les traits les plus importants du poème en prose arghezien se laissent déchiffer surtout dans les chefs-d' oeuvre du recueil *Ce-ai cu mine, vântule?* Comme élément essentiel de la poétique arghezienne, l'auteur identifie la notion de „surdétermination textuelle", qui définit le plus sûrement le style d'Arghezi en tant qu'auteur de petits poèmes en prose.

Tout comme dans le cas d'Eminescu, on se trouve en présence d'une innovation frappante (dans la poésie surréaliste, la surdétermination textuelle avait été sporadique et dépourvue de réalisations notables), compte tenu du niveau d'alors du poème en prose. Dans le domaine particulier du genre, le don d'invention d'Arghezi s'avère égal à celui qui caractérise sa poésie.

Le dernier chapitre du livre (chapitre XIII, *Survivances contemporaines*) s'attaque à une matériel forcément composite: les essais de poème en prose de notre époque. Au cours surtout de ces derniers quinze ans, certains romans-poèmes ou certaines réalisations de prose poétique dans le sens traditionnel (A. E. Baconsky) coexisteront avec des poèmes en prose proprement dits. Les représentants les plus authentiques du genre sont sans aucun doute Geo Bogza et Ana Blandiana, mais à côté d'eux les auteurs qui cultivent la prose poétique et le poème en prose sont relativement nombreux de nos jours encore.

Le présent ouvrage ne tire pas de conclusions et ne fait pas de prédictions en ce qui concerne l'avenir du poème en prose.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI ZAMFIR (*schiță bio-bibliografică*)

Născut la București în familia unor funcționari După absolvirea Facultății de Litere, în 1962, cu media 10, devine asistent la Catedra de literatură română Debut în 1962, la 21 ani, cu articole în revista *Contemporanul* După un stagiu în Franța, unde își pregătește doctoratul cu profesorul Pierre Guiraud, revine în țară (1967) și își susține teza de doctorat (*Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*) în 1970, avându-l drept conducător oficial pe Șerban Cioculescu Între 1972-1975 este „profesor auxiliar" la Universitatea din Lisabona, în urma câștigării unui concurs pentru postul vacant de profesor de română la acea Universitate portugheză Întors la București în 1975, întemeiază Secția de Portugheză de la Universitate De acum încolo, preocupările sale științifice se vor împărți între istorie literară, literatură comparată, stilistică și teorie literară Publică numeroase cărți de specialitate, colaborează la principalele reviste literare din țară

După 1980, devenit *persona non grata* pe motive politice, i se retrage dreptul de a călători în străinătate și i se blochează cariera universitară normal: va rămâne lector universitar timp de 22 de ani, între 1968 și 1990 În anii 1980-1989 duce o existență de „exilat intern", proprie multor intelectuali ai epocii Publică în această perioadă 14 cărți științifice și aproximativ 120 de studii de specialitate Printre cele mai importante volume, menționăm: *Imaginea ascunsă*, *Structura narativă a romanului proustian* (1976), *Stilistica primului romantism românesc* (1977), *Poemul românesc în proză* (1981), *Formele liricii portugheze* (1985), *Cealaltă față a prozei* (1988), *Din secolul romantic* (1989) etc

După Revoluția din decembrie 1989, ocupă timp de trei ani postul de Subsecretar de Stat din Ministerul Învățământului, responsabil pentru problemele învățământului superior (ianuarie 1990-ianuarie 1993) Poate călători din nou în străinătate și predă Teoria literaturii și Literatura universală la Universități din Portugalia și Brazilia În noiembrie 1990, îl găsim membru fondator al Alianței Civice, împreună cu alți 195 de intelectuali; în 1991, participă la crearea Partidului Alianței Civice; va fi membru al Comitetului Național până la desființarea acestui partid Din noiembrie 1997 este Ambasador al României la Lisabona

Pe lângă activitatea științifică și didactică (actualmente este profesor la Facultatea de Litere din București), Mihai Zamfir desfășoară și o activitatea de prozator și jurnalist; autor a aproximativ o mie de articole pe teme culturale, în reviste românești și străine, a susținut – între ianuarie 1990 și octombrie 1997 rubrica *Mic dicționar* din *România literară*; din 1997, pe cea intitulată *Scrisori portugheze* în aceeași revistă Ca romancier, a publicat până acum: *Poveste de iarnă* (1987), *Acasă* (1992), *Educație târzie* (volumul I – 1998, volumul 2 – 1999)

Scanned with OKEN Scanner

Prima ilustrație policromă de Jac Martin-Ferrières
din volumul *Grădina între ziduri* (Paris 1919).

Scanned with OKEN Scanner

A doua ilustrație policromă de Jac Martin-Ferrières
din volumul *Grădina între ziduri* (Paris 1919).

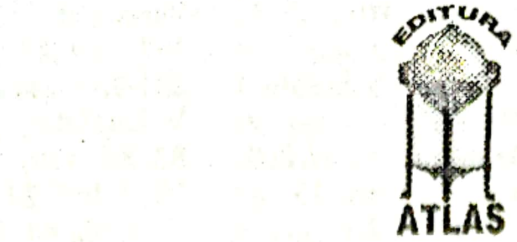
Scanned with OKEN Scanner

A treia ilustrație policromă de Jac Martin-Ferrières
din volumul *Grădina între ziduri* (Paris 1919).

Scanned with OKEN Scanner

A patra ilustrație policromă de Jac Martin-Ferrières
din volumul *Grădina între ziduri* (Paris 1919).

Scanned with OKEN Scanner



EDITURILE UNIVERSALIA

Președinte Director General: Doina Uricariu

Str. Bahluiului nr. 11,
București, sector 1, tel./fax: 222.07.68

Str. Alexandru Constantinescu Nr. 33, etaj 3
București 71326, sector 1, tel: 224.16.64

E-mail:*dustyle@fx.ro*

USA BOOKS
Ten West Fifteenth Street, Suite 1126
New York City, NY 10011-6826 USA
Tel./fax: 212.727.2157; 212.727.2159
e-mail: Ldusainst@aol.com

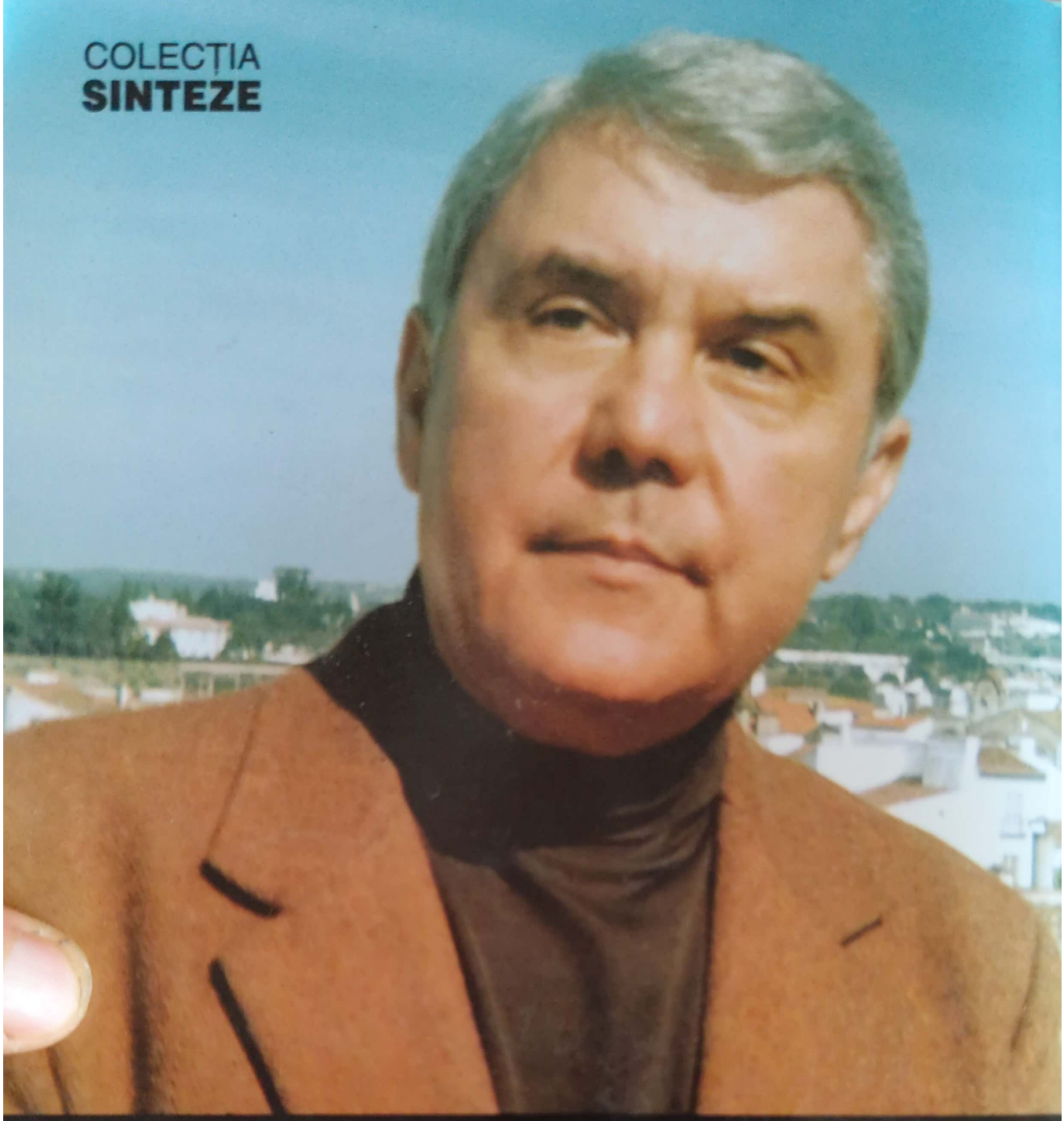
Tehnoredactare computerizată:
Grupul editorial UNIVERSALIA

Timbrul în valoare de 2%
se virează la Uniunea Scriitorilor din România
cont. Nr. 2511.1-171.1/ROL

Tiparul executat la
S.C. LUMINA TIPO s.r.l.
str. Luigi Galvani nr. 20 bis, sect. 2, București
Tel./fax: 210.51.90

Scanned with OKEN Scanner

COLECȚIA
SINTEZE



Scrisă la începutul celui mai întunecat deceniu din istoria modernă a țării noastre, la începutul deceniului nouă, cartea de stilistică teoretică și aplicată pe care o re-prezint acum publicului nu are, la prima vedere, nici o legătură cu istoria concretă a locului unde a fost concepută. Asta doar la prima vedere! A te adânci în tectonica unei literaturi și a încerca să-i surprinzi cifrul adânc și ascuns, a face operă de erudiție pe un secol și jumătate de proză poetică — gestul definea, în acei ani, o cale de supraviețuire. Cu cât te lăsai mai mult cuprins de eternitatea discursului literar, cu atât mai mult te sustrăgeai ambianței concrete și deprimante a României anilor '80.

Scanned with OKEN Scanner